

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)

Disertační práce

Mgr. Matouš Jaluška

Dvorná láska v kontextu herních aspektů dvorské kultury

(Cantigas de Santa Maria a trubadúrský zpěvník R)

Courtly Love in the context of ludic elements of courtly culture

(Cantigas de Santa Maria and the troubadour chansonnier R)

Praha 2017

vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Poděkování

V první řadě děkuji vedoucímu této práce, profesoru Zdeňku Hrbatovi za neobyčejnou trpělivost a pochopení, s jakým přistupoval k této práci.

Děkuji všem, s nimiž jsem mohl během psaní konzultovat a od nichž jsem čerpal inspiraci, zejména Lucii Doležalové, Josefu Hrdličkovi, Elviře Fidalgo, Emily Francomano, Marině Kleine, Jiřímu Pelánovi, Martinovi Pokornému, Jeffu Riderovi, Jakubu Sichálkovi a Danielu Soukupovi.

Děkuji svým nejdražším kolegům Milanu Hanyšovi, Janu Sušerovi, Michalu Špínovi a zejména Martinu Šormovi za obětavý lektorát a mnoho podnětných rozhovorů.

Děkuji svým rodičům za mnohaletou podporu. Bez nich by nebylo nic.

Práci věnuji své manželce Alžbětě. Bez ní už vůbec ne.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto dizertační práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 23. května 2017

.....

Matouš Jaluška

Abstrakt

Dizertační práce *Dvorná láska v kontextu herních aspektů dvorské kultury (Cantigas de Santa Maria a trubadúrský zpěvník R)* precizuje obvykle užívané prohlášení, že středověká dvorská poezie je v jistém smyslu hrou s ohledem na tradici myšlení o hře, která se odvíjí od eseje *Homo ludens* nizozemského kulturologa Johana Huizingy a pokračuje přes práce Rogera Cailloise, Jacquesa Henriota a Eugena Finka až k současným *game studies*. Z podrobného čtení jmenovaných autorit v úvodní kapitole vyplývá, jak důležitou úlohu v jejich uvažování zastává představa diskontinuity či ruptury za kterou či okolo které se hra ustavuje obvykle jako činnost nezávazná vůči okolnímu světu a bezpečná. Pojetí trubadúrské poetické tvorby jakožto bezpečné činnosti je ve druhé kapitole prozkoumáno na základě děl dvou zakládajících postav trubadúrské tradice, Guilhema de Peitieu („hraběte z Poitiers“) a Marcabruna. Ze srovnání vyplývá, nakolik je problematika ohrožení v trubadúrské poezie spojena s představou závazné či nezávazné řeči. Závazná řeč se přitom silně váže k obrazu ženské moci a ke schopnosti žen plodit potomstvo a tak udržovat rody „sponzorů“ dvorské poezie v bezpečí před vymřením. Třetí a čtvrtá kapitola se následně věnují dvěma sbírkám vernakulárních písní inspirovaných dvornou láskou z přelomu 13. a 14. století – *Cantigas de Santa Maria* a tzv. zpěvníku *R*. Ukazuje se v nich, nakolik lze organizaci materiálu v těchto sbírkách číst právě z perspektivy dvorské milostné hry a nebezpečí, které s sebou tato hra nese. Jak se ukazuje, ruptura, jejíž představu jsme převzali z myšlení herních teoretiků, zde funguje zejména mezi sférou dvorské, provizorně sekulární výpovědi, a sférou sakrality, která neustále hrozí tím, že svou konkurentku pohltní.

Klíčová slova

hra; dvorná láska; sakralita; sekularita; trubadúrská poezie; fenomenologie; pozorné čtení; Panna Marie; *Cantigas de Santa Maria*; Marcabru; Giraut de Borneill

Abstract

Dissertation *Courtly Love in the context of ludic elements of courtly culture (Cantigas de Santa Maria and the troubadour chansonnier R)* strives to refine on the common notion that the medieval courtly poetry is a kind of game. It is based in the tradition of thinking about playing, which is based on the essay *Homo ludens* of Johan Huizinga and continues through works of Roger Caillois, Jacques Henriot and Eugen Fink to the current trend of *Game Studies*. Close reading of the authorities in the introductory chapter shows that each of them assigns an important role to the notion of discontinuity or rupture that enables them to establish the game as a non-binding and safe world. The concept of troubadour poetic creation as a safe activity is explored in the second chapter based on the works of the two founding figures of the troubadour tradition, Guilhem de Peitieu ("the Count of Poitiers") and Marcabru. The comparison shows that the safety of troubadour poetry is closely connected with the idea of binding or non-binding language. Binding speech is strongly linked to the image of female power and the ability of women to breed offspring and thus to keep the lineages of courtly "patrons" safe from extinction. The third and fourth chapters are devoted to two high- to late medieval collections of vernacular songs inspired by courtly love – the *Cantigas de Santa Maria* and the so-called chansonnier *R*. It is shown how much of the organizational principles of the material in these collections can be read from the perspective of amorous game and the dangers that it brings along. As it turns out, the rupture explored in the works of game theorists occurs particularly between the sphere of courtly, temporarily secular utterances, and sphere of the sacral, which constantly threatens the secular one with absorption.

Keywords

game; courtly love; sacred; secular; troubadour poetry; phenomenology; close reading; Virgin Mary; *Cantigas de Santa Maria*; Marcabru; Giraut de Borneill

OBSAH

PŘEDMLUVA	8
Hlavní prameny, technické poznámky a zkratky	10
Publikované části práce	11
1 ÚVOD K HERNÍM PŘÍSTUPŮM.....	12
1.1 Kouzelný kruh (Barthes, Huizinga)	13
1.2 Vnitřní členění (Caillois)	17
1.3 Hra jako ovladatelná fikce (Henriot).....	20
1.4 Ohrožení hranic	24
1.5 Oáza, symbol a řeč (Fink)	26
1.6 Svět se zrcadlí	30
1.7 Hra jako rétorický fenomén (Sutton-Smith)	33
1.8 Kypění	37
2 HRŮZY MILOSTNÉ POEZIE.....	39
2.1 Lásky v soudní síni (Paris, Robertson, Lacan)	39
2.2 Ptačí latina	50
2.3 Saeculum (Kermode).....	60
3 POHLICENÍ BEZPEČÍM (CANTIGAS DE SANTA MARIA)	62
3.1 <i>Trobar</i> jako umění rozumět (CSM B a Guiraut Riquier)	64
3.2 Básnění shůry (CSM B, CSM 1).....	68
3.3 Pán bezpečného dvora (Alfons v očích trubadúrů)	72
3.4 Hra pro každého (<i>Libro de juegos</i> , CSM 174)	76
3.5 Inkoustový refrén (rukopisy <i>To a E</i>)	80
3.6 Chvála se rozlévá (CSM 10–110)	85
3.7 Král, tvůrce knihy (<i>Siete partidas</i> a další prozaické spisy)	93
3.8 Bezpečná řeč pro poddané (CSM 4).....	96
3.9 Žeň zázraků (Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo)	100
3.10 Divy z doslechu (<i>cantigas</i> ze Soissons, Gautier de Coinci).....	104
3.11 Aby chvály nebylo – bezpečné množení slov (CSM 1, CSM 2, Gautier de Coinci).....	107
3.12 Ta na konci, ta jediná (CSM 401)	112
4 HRA MEZI POSVÁTNÝM A SVĚTSKÝM (RUKOPIS R).....	115
4.1 Povaha pramene a směr interpretace.....	116
4.2 Vrchol stojí pevně (Giraut de Borneill a Peirol).....	124
4.3 Příběhy konverze (Uc Brunet, Folquet de Marseilla)	133
4.4 Zpěvy těla (Gaucelm Faidit, Panna Marie)	139
4.5 Slova v komnatě (Guillem de Saint Leidier a další exempla dvorné praxe).....	145
4.6 Kořen dvornosti (Savaric de Malleo)	149

4.7	Tradice přichází na svět (Marcabru I – Lavador).....	153
4.8	Víření času (Marcabru II + III)	163
4.9	Toužící muž a strážkyně času (Marcabru IV).....	167
4.10	Spor v kořenech současnosti (Peire d'Alvergne)	172
4.11	Ženská moc a mužská chvála (písně Girauta de Borneill)	176
ZÁVĚREM		184
BIBLIOGRAFIE		189
SEZNAM ZKRATEK		213

PŘEDMLUVA

Tato studie nabízí interpretace dvou středověkých literárních artefaktů. Jsem si vědom toho, že někdy spíše jen ukazuje směr možného tázání, než aby nabízela jasné odpovědi. Ustavuji zde rám dveří ke vstupu do určité oblasti středověké literatury; vybraná metoda osvětluje jakýsi prostor, v němž pro tuto chvíli mířím jen k rozebíraným artefaktům.

Cílem mé práce je ověřit tezi, že středověkou poezii zejména „dvorského“ původu a milostného nasměrování je patřičné pojímat jako herní fenomén, a že se při ohledávání tohoto fenoménu lze držet kontur široce načrtnutých Johanem Huizingou podle pozdějších zpřesnění navržených zejména Jacquesem Henriotem a Eugenem Finkem. Toto pochopení nám v první řadě umožňuje překlenout „imaginálním švem“ „reálnou trhlinu“ (Ortiz-Osés 2011, s. 149–150),¹ oddělující v tomto případě středověkou literaturu od našich dnešních „způsobů rozumění“.² Rovněž nám však dovoluje usouvztažnit tyto texty lépe s médiem, v němž se nám dochovaly, totiž s rukopisnými zpěvníky. Právě možný přínos zkoumání tohoto vztahu zde chci demonstrovat především.

Obě přítomná témata, hra i láska, v sobě více než jiné podobné koncepty nesou nebezpečí, že se budou rozpínat do nekonečna. Zde se jejich působení snažím pokud možno omezit v zájmu sdělnosti. Proto vpřed postupuji především pomocí pozorného čtení, držím se textu a úmyslně rovněž určitého metodického minimalismu, jehož cílem je domýšlení textů (pokud možno) v liniích, které jsou oprávněné v kontextu konkrétního rukopisu, a zdůrazňování snadno opominutelných souvislostí. Odrážím se při ní především od obrazů ohrožení prostoru milostné řeči – jazyka, který není jen médiem, ale také jedním ze základních témat pro trubadúrskou poezii. Pozdější upravovatelé a tvůrci tradice dvorné lásky s ním musí tak či onak zacházet u vědomí problematičnosti, jež s sebou tato řeč právě jakožto řeč milostná nese. K těmto „tvůrcům tradice“ patří oba ústřední aktéři této studie, král Alfons X. Moudrý, který v Kastilii ve druhé polovině 13. století uspořádal korpus písňových vyprávění o zázracích *Cantigas de Santa Maria*, i neznámý editor rukopisu *R* ze začátku následujícího věku, činný na druhé straně Pyrenejí, patrně v okolí Toulouse.

O milostném diskursu, jeho specifičnosti i úskalích se rozhodně nepíše málo; dvorná láska a poezie s ní spojená leží přinejmenším od dob Gastona Parise, faktického vynálezce spojení „amour courtois“, v centru pozornosti evropské literární a literárně-historické obce. Cílem této práce není podat zprávu o tomto velmi širokém poli, ale pokusit se přechíst dva texty, jež mohou na toto pole vnést nové podněty. Pokud odhlédneme od tématu, jímž je v obou případech jistý druh lásky, přibližují se *Cantigas de Santa Maria* a ru-

¹ Ortiz-Osés se zde v zásadě drží vytyčení rozdílu mezi „imaginálním“ a „imaginárním“, jež navrhuje Henri Corbin: imaginální se týká imaginace, imaginární nicoty. Viz Corbin 2007 (zejm. s. 74–76 v doslovu studii Bořivoje Boreckého).

² K problematice nepřekonatelné jinakosti středověku, jak ji načrtl v návaznosti na Hanse Roberta Jausse Paul Zumthor (srov. např. Zumthor 1972, s. 19) a ke značné popularitě, kterou termín „Alterität/alterité“ získal ve Spojených státech srov. Ferré 2016.

kopis *R* sobě navzájem především díky tomu, že oba pořadatelé zpracovávají nebývalé množství materiálu různého druhu a činí z něj celek aspirující na koherenci.

Zkoumaný trubadúrský zpěvník v sobě shromažďuje přes tisíc trubadúrských písní a jiných textů, aby podal pokud možno vyčerpávající portrét tradice s ohledem na její problematičnost, a načrtl, jakým způsobem s ní lze ve změněných podmínkách zacházet. Jádrem sdělení *Cantigas de Santa Maria* krále Alfonse se pak stává potenciální nekonečnost, nevyčerpatelnost básnické tvorby opletené kolem Panny Marie, tj. vypisování lidských nesnází, jež svou intervencí řeší mocná světice. Tváří v tvář těmto neustále se vzdalujícím horizontům musí být rukopisy sestaveny specifickým způsobem.

V případě *Cantigas* je jasné, že je král Alfons koncipoval jako součást svého kulturního a reprezentačního programu; nějakou jednotící myšlenku tedy patrně nesou a tato by měla být natolik čitelná, aby mohla působit. Jejich neuchopitelnost je spíše potenciální – mohou (a ve své poslední recenzi patrně mají) obsáhnout totalitu zázračného jednání Panny Marie s lidmi na světě a svým svědectvím o této aktivitě vyvolávat reakce, které povedou k dalším zápisu hodným zázrakům. Neuchopitelnost rukopisu *R* je mnohem zřetelnější. Jedná se o zpěvník, kde se pod hlavičkami jednotlivých tvůrců volně mísí žánry, jež bývají při bádání o trubadúrech (a někdy i v jiných zpěvnících) obvykle zřetelně odděleny, a nabízí jen minimum komentáře, který by mohl čtenářům pomoci. Domnívám se však, že právě podrobný průzkum pořadatelského gesta krále Alfonse může pomoci pochopit i zpěvník *R*, jenž ostatně obsahuje několik textových unikátů, které spojují usilování krále Alfonse se snahami „posledních trubadúrů“ (jedná se zejména o Alfonsovu korespondenci s Guiraudem Riquierem a n’Atem de Mons).

Jsou texty, na kterých lze studovat „způsoby celku“;³ na rukopisech v této studii chci ukázat jak může být celek umožněn „základem“, tj. tím, jak je rukopis uspořádán a kudy se do něj vchází. Právě v základu obou artefaktů nacházím výrazné stopy hry. V případě tří redakcí *Cantigas* se v tomto základu odráží konstrukce Kastilie jakožto „mariánské monarchie“. Intervence světice do záležitostí smrtelníků zde má být na denním pořádku, což z Alfonsova království v důsledku činí herní prostor svého druhu. Rukopis *R* se v úvodní partii obsahující blok trubadúrských životopisů začínajících zprávou o Girautovi de Borneill a v oddílu písní, který Girautovým příspěvkem končí, musí vypořádat s hrozbou ze strany špatných her, jejichž neutralizaci na rozdíl od situace v Alfonsově světě žádná síla shůry nezajistí.

³ V tomto bodě odkazuji ke způsobu, jímž Josef Hrdlička přečetl Komenského, Máchu, Šlejhara a Weinera. Důraz na „názor světa“ (Hrdlička 2008, s. 7) je zde zachován, ač ke vznikajícímu celku hledí jednotliví zkoumaní „mluvčí“ obvykle s obavami a čas, který se zde konstituuje, v určitém bodu končí před soudnou stolicí, se kterou v této podobě ani Hrdličkův nejstarší autor, Komenský, nepracuje (srov. tamtéž, s. 18).

Hlavní prameny a technické poznámky

V textu pracuji, jak již bylo řečeno, především se dvěma zdroji, s trubadúřským zpěvníkem uloženým dnes v pařížské Národní knihovně pod signaturou BNF fr. 22543 a sepsaným patrně v oblasti Toulouse v prvním dvacetiletí 14. století, a s korpusem mariánských písní *Cantigas de Santa Maria*, sepsaných galicijsky (či „galicijsko-portugalsky“)⁴ na dvoře kastilského krále Alfonse X. přibližně o půl století dříve.

Trubadúřský zpěvník označuji zavedenou značkou *R*. Trubadúřské písně necituji a nepřekládám podle moderních vydání (která se obvykle drží starších italských rukopisů), ale přepisuji přímo z rukopisu. Jen v případech, kdy je *R* jediným svědkem daného textu, a editor tudíž pracuje pouze s ním, přejímám zavedenou edici. Držím se přitom systému zavedeného písařem. Verše a sentence prózy, vyznačené v rukopisu „muří nohou“ (¶) třídím v překladech do samostatných odstavců. Tam, kde je text dělen do veršů, dělím jej tak rovněž. Přepis z rukopisu uvádím u pasáží delších než několik slov vždy v poznámce pod čarou a respektuji v něm strategii zápisu (kontinuální či veršovaný). Kromě „muřích noh“ přitom vyznačuji rovněž konce řádků v rukopisu či veršů (znakem |) a slok, sloupců či stran (||). Mlčky rozepisují abreviatury (včetně &), f přepisují jako s, zachovávám však rozdíl mezi v a u. V zásadě se tak řídím systémem navrženým pro literárně komparativní práci se středověkými trubadúřskými rukopisy Olivii Holmesovou.⁵ V poznámkách odkazuji k foliu, ke straně folia a ke sloupci. V literatuře bývá užíváno různých způsobů číslování listů rukopisu *R*; zde přebírám to, jež na stránce s digitalizovaným rukopisem prezentuje internetový portál *Gallica*.⁶ Celý systém citací má za cíl, aby byl čtenář schopen mnou přepisovaný a vykládaný text právě na výše jmenovaném volně přístupném webu co nejrychleji lokalizovat a ověřit. U překladů uvádím rovněž umístění příslušných pasáží v kritických edicích (dle veršů příslušných básní, dohledatelných dle šifry BEdT). Na důležité odlišnosti od obou verzí upozorňuji pod čarou u přepisu.

Jednotlivé trubadúřské písně značím podle zavedeného systému *Bibliographie der Troubadours* (Pillet - Carstens 1933) ve verzi, která je k dispozici díky projektu *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*,⁷ značím je šifrou BEdT. Z téhož zdroje přejímám i způsob zápisu jmen jednotlivých trubadúřů a jejich písní. Jsem si vědom určité zastaralosti tohoto řešení,⁸ možnost vztáhnout se k systému zahrnujícím veškeré zkoumané mluvčí a zároveň přístupnému na internetu však tuto nevýhodu vyvažuje. Název

⁴ Dále budu ve shodě se španělským územím a v zájmu stručnosti užívat pro jazyk *Cantigas* a lyriky, vzniklé na západě Iberského poloostrova mezi závěrem 12. století (první písně Paya Soarese datované k r. 1189) a polovinou 14. století pojmenování „galicijština“, u vědomí toho, že na této poezii participovali básníci od severního i jižního břehu řeky Miño/Minho (srov. Hricsina 2015, s. 85–86).

⁵ Viz Holmes 2000, s. 24.

⁶ <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004306>> [29. dubna 2017].

⁷ <<http://www.bedt.it>> [přístup 29. dubna 2017].

⁸ K možnostem zápisu jmen srov. Guida - Larghi 2013, s. 7. Zápis jmen v této práci se tudíž liší od obou českých výborů z trubadúřské poezie (Černý 1963; Prokop - Holub 2001).

Cantigas de Santa Maria obvykle zkracuji na *Cantigas*. Jednotlivé písně čísluji dle systému vycházejícího z třísvazkového vydání Waltera Mettmanna (Alfonso X, el Sabio 1986–1989) a tedy z rukopisu *E* (Madrid Escorial MS B.I.2). Před pořadové číslo stavím zkratku CSM. Další rukopisy *Cantigas* značím obvyklým způsobem jako *T* (tzv. Códice rico, Madrid Escorial MS T.j.1), *F* (Firenze BNC Banco Rari 20) a *To* (Madrid BN MS 10069). Proměnlivost textu *Cantigas* je o mnoho řádů nižší, než jak je tomu u trubadúrských písní, proto překládám a cituji z Mettmannovy edice; přihlížím však k rukopisům (zejména k *To* a *E*) a na signifikantní odlišnosti upozorňuji.

Publikované části práce

Interpretace básní Viléma IX. a Marcabruna z hlediska vztahu vernakulárního jazyka a latiny ve druhé kapitole vyšla v čísle *Slova a smyslu* věnovaném literárnímu braku (Jaluška 2013). Zde tento text zevrubně reviduji; namísto „brakovosti“ vchází do ohniska zájmu škodlivost a do hry vstupují rukopisy, rámcové vyznění však zůstává stejné. Úvodní poznámka ke králi Alfonsovi jakožto čtenáři a k jeho pojetí *trobar* na základě „Prologu B“ *Cantigas* vyšla v knize *Mezi náboženstvím a politikou* (Jaluška 2016a); podobnými tématy jsem se zabýval i ve své diplomové práci, obhájené roku 2010 na Ústavu světových dějin FF UK. Větší část třetí kapitoly tvoří přepracovaná kapitola z kolektivní monografie *Starodávne bejlí* Sylvy Fischerové a Jiřího Starého (Jaluška 2016b).

1 ÚVOD KE HŘE

Spojení poezie dvorné lásky se hrou dnes působí na první pohled přirozeně a v hrubých rysech je patrně není třeba obhajovat. Když Josef Prokop a Jiří Holub uzavírali na přelomu milénia úvod k novému českému výboru z trubadúrských písní a chtěli popsat změnu, která se na poli výzkumu okcitánské milostné poezie odehrála od vydání výboru *Vzdálený slavíkův zpěv* (Černý 1963), vybrali si jako nejcharakterističtější diskontinuitu právě posun od „romantické“ koncepce hodnotící poezii „podle míry opravdovosti a upřímnosti v ní představovaných autorových citů“ k přístupu založenému na výzkumu středověké topiky, z nějž trubadúrská poezie vystupuje jako „jakási společně sdílená hra“ s omezeným okruhem přijatelných prvků (Prokop - Holub 2001, s. 39–40). Myšlenka, že láska sama představuje hru svého druhu, má ostatně v evropské tradici domovské právo již antiky; nejméně od doby, kdy Ovidius zakončil třetí knihu *Umění milovat* vyhlášením, že „konec je milostným hrám“ (Ovidius 1969, s. 334).⁹

Jak již bylo naznačeno, toto spojení zde chci osvěžit pomocí podrobného čtení vybraných pramenů prizmatem, jež by bylo možno nazvat „čtení s obavami“. V herních elementech či v přímých zmínkách o hře shledávaných v textu spatřuji příznaky určitého ohrožení, jemuž se konkrétní text vprostřed své komunity snaží čelit. Inspirací k tomuto přístupu se mi stalo čtení *Libro de juegos* („Knihy her“, známé též jako *Libro de ajedrez, dados e taulas*) Alfonse X. Moudrého, jež nabídl Barbara Schliebenová. Podle ní se tento kulturně neobyčejně aktivní panovník na začátku 80. let 13. století, uprostřed války, kterou proti němu vedl jeho vlastní syn, a na konci svých dní, vztáhl k hernímu diskursu, aby s jeho pomocí naposledy formuloval, jakým způsobem by podle něj mělo být spravováno království. Sepsal tak zvláštní intelektuální závěť, hravou obdobu zákoníku *Siete partidas* a dalších státnických, silně preskriptivních děl.¹⁰

Obraz nabídnutý Schliebenovou je působivý a pokud jej domyslíme, setká se v něm mnohé. Král Alfons hledí ze Sevilly, jednoho z posledních měst, jež mu při občanské válce zůstala věrná,¹¹ na trosky svého panovnického projektu a utíká se do konceptuálního bezpečí hracích ploch – nejvíce prostoru je v *Libro de juegos* příznačně věnováno šachu jakožto hře ukotvené dokonale pravidelnou šachovnicí, po níž kráčí ideální král, Alfonsův zrcadlový obraz. Ohraničený prostor, hra a literatura působí společně, aby panovníkovi poskytly možnost úniku, výsledný text však vůbec není eskapistický, ale naopak se vztahuje k aktuálním problémům a promlouvá do konkrétní situace.

Zde hledám obrazy a obraty podobné tomuto. Nemapuji však různé podoby vazeb mezi hrou a politickým ohrožením, jež může vyvolat potřebu sáhnout po herním imagináriu.¹²

⁹ K působivosti tohoto závěru srov. Sadlek 2004, s. 27.

¹⁰ Viz Schlieben 2009, s. 277–284.

¹¹ Srov. González Jiménez 2004, s. 361–362.

¹² Vzorové jsou v tomto ohledu zejm. práce Jenny Adamsové, věnované zejména středověké literatuře ve francouzštině a nizozemštině (viz Adams 2015 a zejm. Adams 2006).

Namísto toho mi jde spíše o zdroje obav zachytitelné přímo ve zkoumaných textech či v literární tradici, kterou reprezentují – v případě *Cantigas* i zpěvníku *R* jde především o tradici okcitánského *trobar*¹³ a o obecně křesťanské pozadí, s nímž trubadúrská poezie místy splývá a místy kontrastuje. V obou případech leží v jádru obav problematika lásky jakožto citu, o němž vypovídat není radno a přece je to potřeba. K pokusu o aplikaci tohoto přístupu na středověké texty mě vede příklad britského romanisty Simona Gaunta, který ve své monografii věnované podobám milostného mučednictví ve středověké okcitánské a francouzské literatuře pléduje za obrat od ironicky post-strukturalistického přístupu k textu založeného na hermeneutice podezření vůči všemu a všem směrem k opětovnému úmyslně prostému čtení doslovného smyslu středověkých děl. Prvotní smysl a emoce, které vyvolával, totiž nepochybně způsobily několik staletí trvající popularitu trubadúrských písní i dvorských románů, i jejich úspěšnou transformaci do žánrové krajiny současné literatury.¹⁴

Gaunt se při svém „prostém“ čtení zabývá zejména religiózními obrazy a odkazy ve středověkých textech, jež mají podle jeho názoru největší potenciál současného literárního vědce iritovat „například proto, že jde o ateistu, feministu nebo homosexuála a dotyčné diskursy jsou nábožné, misogynní nebo homofobní“ (Gaunt 2006, s. 7). Ironické čtení se v rukou takto iritovaného badatele stává nástrojem umožňujícím distancovat zkoumaný text od nepohodlných obsahů. Tak mu dovoluje chránit sebe sama, zároveň mu však ztěžuje cestu ke vnímání afektivní síly textu v rámci znakové soustavy, která byla ve středověku sdílená nejpočetnější kohortou čtenářů či posluchačů.

Drže se příkladu jmenovaných badatelů, postupuji vpřed pozorným čtením a v konkrétních případech sahám po konceptuálních nástrojích či „rétorikách hry“ podle toho, jak vhodné se z hlediska obav jeví, a ve snaze text nepřetížít. K patřičnému uchopení užívaných interpretačních nástrojů pocházejících z rozhovoru o hře se nicméně hodí projít relevantním instrumentářem pokud možno v celku a situovat tuto práci v rámci moderního „ludologického myšlení“. Tomu je věnována právě tato kapitola, nabízející paletu herních přístupů možných v rámci dosud živé „huizingovské“ tradice uvažování, ke které se hlásí i tato práce.

1.1 Kouzelný kruh (Barthes, Huizinga)

Základnu této studie tvoří potenciálně nebezpečné fragmenty. Sebrané střepiny řeči o lásce, která s sebou vždy nese nebezpečí zhouby pro komunity i jedince. Zaznívá na dál-

¹³ Tento pojem užívám jako zkratku pro okcitánské poetické umění i jeho tradici, v souladu s tím, jak je užívá např. autor nejstarší zachované okcitánské poetiky *Razos de trobar* Raimon Vidal de Bezaudun (srov. Marshall 1972, s. 1–4 a editorský komentář na s. lxxix–lxxxi).

¹⁴ Právě v silném Gauntově důrazu na afektivní působení textu lze spatřovat rozdíl mezi jeho čtením a Ricoeurovou hermeneutikou důvěry jakožto klasickým protikladem hermeneutiky podezření.

ku a volá po blízkosti, po postupném splývání v objetí lákajícím do zdánlivého bezpečí v prostoru vymezeném pažemi. Jako by se zde nabízela vzájemná podpora bez podmínek, zajištěný prostor k rozeznávání slov, jimž lze naslouchat jako slovům matky, jak upozorňuje Roland Barthes:

V tomto prodlužovaném incestu je vše suspendováno: čas, zákony, zákazy: nic se nevyčerpává, nic není požadováno: všechny touhy jsou zrušeny, protože se zdají být definitivně naplněny. (Barthes 2007, s. 128)

Obraz načrtnutý v Barthesových *Fragmentech milostného diskurzu* pod hlavičkou „V milujícím klidu tvých paží“ (Dans le calme aimant de tes bras; Barthes 1977, s. 121) se mi jeví z hlediska zkoumaného materiálu jako nanejvýš vhodný. Zdůrazňuje totiž určitý typ milostné rozpravy, který v sobě obsahuje povědomí o ženě „mocnější, než jsem já“, o matce, jejíž blízkost přináší klid – alespoň pokud čteme z hlediska heterosexuálního muže, u vědomí toho, že tak Barthesovu výpověď zužujeme (činíce tak nicméně v linii, po které během svého života krácel autor sám).¹⁵ Tento klid představuje na jedné straně pokoj od toužebných „paší“,¹⁶ na druhé straně hrozí umlčením.

Řídícím obrazem je tu pro autora čas před usnutím vnímaný očima dítěte, čas „vyprávění příběhů“, jež se samozřejmě linou z úst objímající rodičky. Právě její objetí přitom hrozí tím, že objímaného tvora připraví o řeč, za jejíž pomoci by byl schopen koherentně vypovědět vlastní příběh. Čas jakožto obvyklý podklad „smyslu“ takového vyprávění¹⁷ je zde totiž, jak jsme viděli, zrušen jako první. Slova působí hrozivě, ale ve chvíli, kdy by se zdálo, že dojde k naplnění hrozby, náhle slábnou. Slibují něco, co nemohou zabezpečit, neboť suspendovaný čas má i jiná média, ve kterých se může projevit. Jedním z nich jsou lidská těla a v jejich blízkosti tato skutečnost brzy vychází najevo:

[U]prostřed tohoto dětského objetí se nevyhnutelně objeví genitálie; roztržší rozptýlenou citlivost incestního objetí; logika touhy se dává do chodu, navrací se vůle vlastnit, dospělost překrývá dítě. Jsem tedy dvěma subjekty současně: chci mateřskou lásku i pohlavní styk. (Barthes 2007, s. 128)

Klidné bezčasí se rozpadá, objímanému se vrací schopnost komunikovat. Alespoň natolik, aby sám v sobě rozeznal a uznal svou touhu i její rozštěpení – na jedné straně se nachází minulost mateřské lásky, kořeny vlastního rodu, na té druhé pohlavní styk jako potenciální nástroj produkce vlastní budoucnosti prostřednictvím potomstva.¹⁸ Tato dvojí touha spojená se dvojím časem však v důsledku odvádí od lásky jakožto centrálního tématu rozpravy; „milující si tajně přeje ztrátu toho, co je pro milovaného nejdražší: otce, matky, příbuzných, přátel; nepřeje si, aby měl milovaný domov nebo děti“ (Barthes

¹⁵ Ke čtení „potlačené homosexuality“ v Barthesově díle srov. Saint-Armand 1996.

¹⁶ K tomu srov. citát ze Stendhala uvedený pod hlavičkou „Matiné“: „Na bolest se neumírá, neboť jinak by byl v tu chvíli zemřel“ Barthes 2007, s. 245.

¹⁷ Srov. Barthesovo seřazení jednotlivých bloků ve *Fragmentech milostného diskursu* podle abecedy, aby zdůraznil, že tento diskurz nelze „uspořádat, hierarchizovat, promítnout vzhledem k nějakému cíli [...]“: žádná z nich není první ani poslední“ (Barthes 2007, s. 19). Srov. Fulka 2010, s. 122–123, který srovnává tento Barthesův postup s řízenou aleatorikou v hudbě. Při samotném čtení (podobně jako při provozování skladby z náhodně seřazených segmentů) ovšem nakonec k ustavení jakési linearity dochází, ta však vždy zrcadlí konkrétního čtenáře.

¹⁸ Originál je na tomto místě obecnější: „Je suis alors deux sujets à la fois: je veux la maternité et la génitalité“ (Barthes 1977, s. 122).

2007, s. 201). Naplnění incestní i genitální touhy tak v důsledku směřuje k „nepokračování“, k absenci kontinuity, včetně té narativní. Tedy do ticha. Milenec je schopen milovaného „znetvořit umlčením“ (tamtéž, s. 202)¹⁹ stejně efektivně jako matka, která tvora ve svém náručí regredujícího v dítě přenáší kamsi mimo čas. Pokud se pohyb obrátí opačným směrem a namísto pokusu o splynutí dochází k odloučení, čas spojený se slovy zůstává podle Barthesa nadále v ženských rukou, neboť „právě žena dává formu absenci, vytváří z ní fikci, neboť na to *má čas*, přede a zpívá“ (Barthes 2007, s. 30, zvýraznil M. J.). Když Barthes o několik řádků níže mluví o feminizaci každého muže, který promluví o „absenci druhého“, lze tuto feminizaci vnímat rovněž prizmatem tohoto vlastnictví, jež se zdá být u maskulinního subjektu nepatřičné.

Ze slov o lásce se pozvedá nebezpečí, obrací se proti nim a hrozí, že je umlčí tím či oním, incestním či genitálním způsobem. Tuto dynamiku uvádím jako typ ohrožení, jemuž se snaží čelit zkoumané prameny. Jejich snahou je nabídnout čtenáři naději na možnost lásky, která bude sdělná, přiřkne milenci řádnou možnost mluvit.²⁰ Obrana se děje prostřednictvím gest, jež se snaží udržet v básních oba načrtnuté póly. Oba rukopisné projekty nějakým způsobem „vědí“ o tom, že milostná poezie sama má herní povahu; s ohledem na toto povědomí se snaží konstruovat partii odlišnou od té, která by mluvčímu hrozila bolestivým „dotykem“ (srov. Barthes 2007, s. 119–120).

Jednou z podob takové hry je i „dvorná láska“ – ve staročeském smyslu onoho slova láska zároveň vysoce civilizovaná i „podivná“, vzbuzující rozpaky a strach.²¹ Právě díky možnosti obsáhnout tuto polaritu zde preferuji jako analogii k „amour courtois“, „amor cortés“ či „courtly love“ právě „staročeské“ spojení, u vědomí toho, že v současném českém rozhovoru o tomto fenoménu dominuje adjektivum „dvorský“.²² „Dvorná“ verze se dnes pohybuje spíše na okraji,²³ lze ji však zaštitit autoritou Václava Černého, který v lyrice trubadúrů rozlišuje „dvorskost“ spojenou s „původem, jevištěm a konzumem“ (tj. publikem) a „dvornost“ co do „obsahu a cíle“, spojením „dvorná láska“ pak přímo překládá okcitánské výrazy „druderia“ a „amistat“ (Černý 1963, s. 14).

Když britský romanista Roger Boase v 70. letech mapoval teorie o vzniku a významu této lásky jakožto jednoho ze zdrojů literární exploze 12. století, o jejímž epochálním významu se již od 15. století nepochybovalo,²⁴ přiřkl mezi výklady eminentní místo čtení tohoto fenoménu právě *sub specie ludi*. Převzal tak sousloví spojené především

¹⁹ „L'autre est défiguré par son mutisme“ (Barthes 1977, s. 198).

²⁰ Využívám tak do jisté míry Barthesovy nabídky k libovolnému naplňování jím prezentovaných „figur“ ze strany čtenáře (Barthes 2007, s. 17).

²¹ Srov. např. slovo „dvorný“ jakožto *epiteton constans* vraždících „řeřábových“ lidí ve staročeském eposu *Vévoda Arnošt* (Petrů - Marečková 1984, s. 106–124).

²² Srov. Prokop - Holub 2001, Svobodová 2012 i Jaufres Rudel 2013.

²³ Pojem užívá např. Pavera 2003, s. 166.

²⁴ Sám Boase uvádí jako nejstaršího novověkého propagátora vnímání nástupu trubadúrské poezie jakožto ruptury v evropské literatuře italského humanistu Maria Equicolu (†1525), autora *Libro de natura de amore* (Boase 1977, s. 9–11).

s nizozemským kulturním historikem Johanem Huizingou a jeho knižním esejem *Homo ludens* z konce 30. let, a napojil se na proud uvažování o hře, který je dosud produktivní. Huizingovsky definovaná dvorná láska nám dle Boaseho umožňuje osvětlit jednu „jinak nevysvětlitelnou“ „bytostnou pravdu“, totiž proč její aktéři krácejí cestou „utrpení či obtíží namísto uspokojení“ (Boase 1977, s. 128), a přitom nepropadají zoufalství.

Zkoumání her, institucionalizované do podoby *game studies*, dnes zejména v souvislosti s rychlým nástupem digitálních médií zažívá konjunkturu. V pracích věnovaných počítačovým hrám, jejich světům či specifickým rysům herní narativity, bývá obvykle tím nejstarším citovaným zdrojem právě *Homo ludens*.²⁵ Johan Huizinga sám se ostatně ke starší tradici myšlení o hře vztahuje buď polemicky,²⁶ lakonicky²⁷ anebo nepřiznaně,²⁸ a svůj projekt evidentně koncipuje jako novum. Tak také bývá obvykle čten.²⁹

Rozhodující role je mu připisována zejména při etablování pojetí hry jakožto aktivity, která je *výjimečná* či *vyňatá* ze souvislosti svazujících běžné fungování člověka ve světě. Toto vynětí zajišťuje mimo jiné rovněž její bezpečnost.³⁰ Od ohraničenosti huizingovské hry se odrazím i zde. Před aplikací tohoto obrazu na středověký materiál se však sluší podrobněji prozkoumat, jak Huizinga, sám medievista, tuto ohraničenost míní.

Obvykle přejímaná „huizingovská“ definice hry, již preferuje Roger Caillois a od které se odráží i Eugen Fink,³¹ zní takto:

Hra je dobrovolná činnost, která je vykonávána uvnitř pevně stanovených časových a prostorových hranic, podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, která má svůj cíl v sobě samé a je doprovázena pocitem napětí a radosti a vědomím „jiného bytí“, než je „všední život“. (Huizinga 1971, s. 33)

Autor zde krouží okolo dvou základních témat. Prvořadou důležitost přičítá dobrovolnosti hry. „Nutnost nenucenosti“ jej následně vede k promýšlení mezí hry, neboť bez nich není dokonalá dobrovolnost myslitelná. Nejde přitom jen o obranu hřiště před vnějšími vlivy. Především je třeba umožnit hráči, aby mohl kdykoli vykročit zpět směrem do světa, jak často upozorňuje Roger Caillois;³² právě proto je třeba stanovit limit, za který jej hra nebude následovat. Sama hra tak může například obsahovat prvek bolesti, tato bolest však musí být zastavitelná, právě proto aby zůstala herní. Jako taková na-

²⁵ Srov. např. Günzel 2012, Nitsche 2012, Ryanová 2015. Přenos huizingovského uvažování o hře do *game studies* zajistili Salen - Zimmerman 2003 (srov. Kristiansen 2015, s. 157–158, a Di Filippo 2014, s. 292–293).

²⁶ Jako v případě Jacoba Burckhardta a jeho pojetí agónu (Huizinga 1971, s. 70–74).

²⁷ Viz např. Huizinga 1971, s. 140 k Nietzschemu; s. 153–154 k Schillerovi a jeho konceptu *Spietrieb*.

²⁸ Např. v nietzscheovském pojetí hry „mimo dobro a zlo“ (Huizinga 1971, s. 14; srov. Ponomareff 1997, s. 73–74).

²⁹ Srov. Gregory 2014 či Walter 2014.

³⁰ Srov. např. Droogers 2012, s. 138. Jako k hlavnímu teoretikovi herního prostoru jakožto místa „suspendované etiky“, které je otevřeno pro „experimenty všeho druhu“ (Carruthers 2013, s. 18–19).

³¹ Viz Caillois 1998, s. 28. Srov. Fink 1992, s. 7–10; Fink 1993, s. 43–55. Eugen Fink bývá obvykle citován jako badatel, který Huizingovu koncepci magického kruhu překračuje (např. Escourido 2015, s. 195), dále však uvidíme, že podobné překročení koná již Huizinga sám. Finkův „spolulidský horizont“ hry (např. Fink 1992, s. 7) má již u nizozemského badatele analogii v obrazu společnosti.

³² Caillois 1998, s. 28. Srov. Skweres 2017, s. xvi–xvii.

bízí konajícímu možnost, že mrknutím oka skončí. Dítě si tak „hraje“³³ s viklavým mléčným zubem, aniž by došlo k přetížení pojmu.

Těmito důrazy se Huizinga odlišuje od starších teoretických koncepcí popisujících hru především ve vztahu k trofeji čekající na vítěze či obecněji k poutu mezi hrou a „reálným světem“ a tedy k celkové účelnosti herního chování.³⁴ Kromě uvažování o kvalitě samotné trofeje, po které hráči baží a podle které lze určit hodnotu konkrétní hry („filosofické“ hry směřující k duchovním cílům jsou ceněny nad planou sofistiku ohromující publikum) bývá s touto tradicí spojováno rovněž dělení her na ty spoutané pravidly a na méně hodnotné hry volné.³⁵ Jedním z rysů Huizingova přístupu je snaha tento tradiční protiklad zahladit, definovat hru tak, aby byla vnitřně co nejspojitější.³⁶ Ustavení magického kruhu představuje cestu k tomuto překonání – i proto, že hranice jsou do sebe schopny pojmut i onu oblast cílů, která byla pro předchozí tradici tak důležitá. Hra má mít „cíl v sobě samé“.³⁷

Na mnoha místech Huizingovy studie se ukazuje, že kouzelný kruh lze pokládat v zásadě kamkoli, do jakéhokoli kontextu. Ohraničení způsobí vydělení hry navenek a směrem dovnitř ji homogenizuje. Účel této homogenizace je zřetelný například z autorovy chvály „moderních evropských jazyků“ za to, že dokázaly zkušenost hry abstrahovat do jediného termínu, odpovídajícího nizozemskému slovu „spel“. Zkušenost hraní předchází vzniku pojmu, a proto „národy, které měly vždy značnou měrou v krvi hru v jejích různých formách, rozdělují vyjádření této činnosti do několika různých slov“ (Huizinga 1971, s. 34). Jazyky s několika pojmy pro hru (především řečtina, sanskrt, čínština a angličtina) tak umožňují nasvítit zkušenost hry z několika různých hledisek, jakožto konceptuální nástroj při kulturologické práci je však Huizingou preferováno jednotné označení – a tuto jednotu se badatel snaží nastolit i uvnitř herního kruhu.

1.2 Vnitřní členění (Caillois)

Huizingův kouzelný kruh obepínající prostředky i cíle na jednu stranu umožňuje obecné sjednocení herních fenoménů, na stranu druhou se však právě kvůli své všeobsažnosti snadno zvrhne a jeho vymezování ztratí smysl. I Roger Boase, který Huizingovi straní a svou preferenci jeho herního přístupu k poezii dvorné lásky dává najevo i

³³ Tento příklad užívá Caillois 1998, s. 50. Pro nesouhlasný názor na účast bolesti ve hře srov. Berger 1971, s. 78–79, podle kterého pocit bolesti ve hře nelze klasifikovat jako pravou bolest. K rozboru Bergerova stanoviska srov. též Ellis 2014, s. 151–158.

³⁴ Viz. např. Werner 2012, s. 218–227; srov. Slethaug 1993.

³⁵ Caillois 1998, s. 34, razí pro první skupinu pojem *ludus*, ten druhý nese již od Platónových časů označení *paideia* (či u Cailloise *paidia*, srov. tamtéž).

³⁶ Na tento aspekt upozorňuje mezi jinými Mielicka-Pawłowska 2016.

³⁷ „Met haar doel in zich zelf“ (Huizinga 2008, s. 56).

v samostatných studiích,³⁸ důrazně upozorňuje na základní slabinu tohoto přístupu, totiž na absenci zábran stojících v cestě potenciální bezbřehosti hry. Kouzelný kruh roste a jeho vynálezce tomu tak chtěl. Hra splývá (a má splývat) s kulturou jako celkem. Tím však zároveň ztrácí použitelnost jakožto analytická kategorie. Pokud dvorskou lásku prohlásíme (Huizingovými slovy) za „manifestaci herního prvku kultury“,³⁹ hrozí nebezpečí, že z ní učiníme „univerzální fenomén“ s velmi nízkou vypovídací hodnotou (Boase 1977, s. 107). Boase nestojí se svou kritikou sám – naopak. Zdánlivá neomezenost herního pole a jeho schopnost pohlcovat jiné fenomény a touha nějakým způsobem se s touto neomezeností vypořádat představovala pro teoretiky ve druhé polovině 20. století obvyklou záminku k tomu, aby se pustili do psaní o hře v situaci „po Huizingovi“ a svým způsobem zopakovali jeho gesto.

Roger Caillois tak začíná svůj vlastní traktát o „hrách a lidech“ z roku 1955 povědomým způsobem – u řeči. Nizozemského kulturologa jakožto polyglota a znalce sanskrtu fascinovalo bohatství pojmů pro hru v nejrůznějších jazycích. Na stránkách *Homo ludens* se proto neustále vracel ke srovnávání starých slov se současnou situací v nizozemštině, která má pro veškeré herní fenomény jedno slovo;⁴⁰ Caillois zahajuje svou práci přehledem nejrůznějších idiomů spojených se hrou v jeho mateřském jazyce. Právě zde popouští uzdu svému nadšení z mnohosti nejvolněji, vzápětí však svůj zápal krotí. Konstatuje (a to je oproti Huizingovi novinka), že ve francouzštině můžeme přiřknout herní povahu i stroji, když pozorujeme „pravidelnou souhru“ jeho součástek (Caillois 1998, s. 14–15). U lidské společnosti však skutečné hře přiznává především existenci „ostrůvku jasu a dokonalosti“, „malinkého a křehkého, vždy odvolatelného a z vlastní vůle mizejícího“ (tamtéž, s. 17–18). Nabízí tak obraz křehkosti, namísto Huizingovy hry jakožto všudypřítomného sklonu, z něhož kultura povstala a jemuž je nakonec dovoleno dynamizovat celý svět a splynout s vážností.⁴¹

Dále se pak Caillois proti Huizingově koncepci přímo ohrazuje: většina jeho tezí je podle něj „pochybená“. *Homo ludens* sice skvěle vykreslil svět z hlediska hry a odhalil hru i tam, kde ji předtím nikdo nehledal, přitom ale „záměrně přehlíží, jako by samo sebou, popis a

³⁸ Srov. Boase 1981, kde je opětovně vzkříšení popularity dvorné milostné poezie na dvoře katolických veličenství prezentována jako herní fenomén, či Boase 1989, kde jsou podněty *Homo ludens* kombinovány s Huizingovou starší monografií *Podzim středověku* (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919) při zkoumání literárního obrazu bratrstev milostných kajících v pozdně středověké Francii.

³⁹ Boase píše „play element in culture“ (Boase 1977, s. 107), čímž (patrně nevědomky) omezuje ještě univerzálnější Huizingovo pojetí, preferující na tomto místě spojení „of“ (srov. Huizinga 1971, s. 7).

⁴⁰ Srov. Motte 1995, s. 22.

⁴¹ Srov. tyto pasáže z poslední kapitoly *Homo ludens*: „Brali jsme hru v jejím běžném, každodenním významu a chtěli jsme zamezit duchovnímu krátkému spojení, které prohlašuje za hru všechno. Avšak závěrem, na konci našeho výkladu se toto pojetí přece vynořilo a nutí nás, abychom k němu zaujali stanovisko [...] Místo starých slov ‚Všechno je marnost‘ vtírá se pak spíše závěr s poněkud pozitivním přízvukem: ‚Všechno je hra‘. [...] Je to moudrost, ke které dospěl Plato, když nazval člověka hračkou bohů. Ve svérázném zpodobení se tato myšlenka vrací v Knize přísloví. Tam říká věčná Moudrost, původ spravedlnosti a vlády, že před stvořením světa existovala před Tváří Boha ve své hře a k jeho potěšení a nyní ve světě jeho pozemského království hraje svou radostnou hru společně s lidmi“ (Huizinga 1971, s. 192–193). Po tomto spojení panludismu se dvěma největšími autoritami klasického evropského myšlení, s Biblí a s Platónem, Huizinga vysloveně odmítá vztah vážnosti a hry přesněji definovat. Tuto otázku musí řešit každý myslící subjekt sám. Jde přitom v posledku o otázku etickou (viz níže oddíl 1.4).

klasifikaci her samotných; jako by všechny hry byly odpovědí na tytéž potřeby“ (Caillois 1998, s. 25). Jinými slovy, Huizingova hra je amorfni, vnitřně nečleněná. Musí být příliš široká i příliš úzká zároveň, neboť nemá žádné vnitřní měřítko a byla rozmáchlými tahy rozvedena z jediného centra či motivu, jímž jsou „soutěživé hry s pravidly“ (tamtéž). Francouzský badatel píše proto, aby tento stav napravit a zdokonalil Huizingovu definici.⁴²

Prostředkem proti panludismu se zde stává především zřetelnější vnitřní diferenciaci. Caillois proslul zejména ustanovením čtyř základních typů her jakožto kostry, o kterou se může opřít Huizingův „herní prvek kultury“. Všechny čtyři kategorie her přitom potřebují ke zdárnému fungování určitou hranici, jež je vymezí. Namísto univerzálního „kouzelného kruhu“, který může být dle potřeby ustaven prostřednictvím pravidel, zvláště určeného času či vymezeného prostoru, hovoří Caillois o hranicích různých her a huizingovský impuls následně systematizuje. Jednotlivé potenciální kvality „kouzelného kruhu“ zde proto vystupují zřetelněji.

Hranice v *agónu*, soutěživé hře, jsou obvykle na první pohled viditelné jako šraňky turnajového prostoru či vymezení boxerského ringu. Ve všech podobách zajišťují, že výkon se odehraje bez pomoci zvenčí a bude díky tomu platný, co nejbližší ideálu rovnosti podmínek, který je pro tento typ her stěžejní.⁴³ Oddělení od světa v zájmu rovnosti nastoluje rovněž *alea*, herní kategorie závislá na náhodě, která je podle Cailloise vůči agónu opozitní. Zatímco tam je kladen důraz na osobní zdatnost a co největší omezení neřiditelných vlivů, zde je naopak žádoucí odstránit vše, co se podle náhody neřídí, zejména „práci, trpělivost, zručnost, kvalifikaci, profesionální hodnoty, pravidelnost či trénink“ (Caillois 1998, s. 38). Právě ve snaze o odstranění úsilí ze světa hry spatřujeme nosný rys tohoto typu ohraničení pro čtení dvorské literatury. Na rozdíl od Cailloise přitom nepokládáme sázky, tedy redistribuci hmotných statků, za konstitutivní rys těchto her (srov. tamtéž, s. 39) – hazardní potenciál aleatorních aktivit však představuje problém, který si v rámci dvorské tradice žádá řešení kvůli své potenciální nebezpečnosti, jež je spojena zejména s obrazem hry v kostky.⁴⁴

Hrám typu *mimikry*, při kterých dochází zároveň k zakrývání identity člověka a k poněkud paradoxnímu předvádění tohoto zakrývání v situaci karnevalu, chybějí na rozdíl od dvou předchozích kategorií jasná pravidla. Od chování „špiónů a uprchlých vězňů“ (Caillois 1998, s. 42) je odlišuje a hry z nich činí jen všem účastníkům zřetelné

⁴² Jak upozorňuje Jacques Henriot, Caillois proti Huizingově bez ohledu na úvodní silná slova vznáší jedinou konkrétní námitku, když odmítá vyloučení hazardních her z ludické sféry (Henriot 1969, s. 55; srov. Caillois 1998, s. 26–28).

⁴³ Srov. Caillois 1998, s. 35.

⁴⁴ Srov. např. Bubczyk 2015, s. 28–29, kde je citován *Versus de Scachis* z benediktinského kláštera v Einsiedeln z konce 10. stol. jako jeden z prvních příkladů konstrukce protikladu mezi nebezpečnou hrou v kostky a bezpečnými šachy. Podle anonymního autora si při šachu „nezraníš tělo ani žádný ze svých údů, | nemusíš nikoho platit a nikoho k placení nutit, | žádný ze soupeřů nebude podvádět. | Ve hře v kostky je vždy přítomno cosi ničivého, | tato [hra v šachy však tomuto vlivu] uniká díky své jednoduchosti“ (Non dolus ullus inest, non sunt periuria fraudum, | Non laceras corpus membra vel ulla tui. | Non soluis quicquam nec quemquam soluere cogis. | Certator nullus insidiosus erit. | Quicquid damnoso perfecit alea ludo | Hic refugit totum simplicitate sui; v. 6–10).

hřiště, pevně umístěné do času i prostoru. V případě čtvrté Cailloisovy kategorie nazvané *ilinx* a obsahující hry způsobující závrať spatřujeme její meze na hranici mezi životem a smrtí. Tedy tam, kde hrozí skutečné nebezpečí, jemuž je ovšem třeba zabránit ve zničení hry. Když Caillois prohlašuje, že „jsme museli v lecčems čekat až na průmyslový věk, aby se závrať stala skutečnou herní kategorií“ (tamtéž, s. 47), dotýká se dle mého názoru právě této hranice, neboť s moderní dobou přicházejí i moderní pouťové atrakce, schopné zprostředkovat silný pocit závratí v podmínkách relativního bezpečí.⁴⁵ Pokud do závratných her pronikne reálný svět, třeba v podobě únavy materiálu či mechanické poruchy herního stroje, anebo v podobě drogy ovlivňující organismus mimo vytyčený kontext svátku,⁴⁶ ocitá se hráč ve vážném nebezpečí. I v případě jiných kategorií však Caillois mluví o hrozbě „nákazy vnějším světem“ (tamtéž, s. 64), kvůli níž se může každý herní typ specifickým způsobem zvrhnout.

1.3 Hra jako ovladatelná fikce (Henriot)

Podobné výtky i důvody později opakuje rovněž francouzský fenomenolog a ludolog⁴⁷ Jacques Henriot, když před své obecné pojednání o hrách klade úvahu o „dvojím pokušení“ teoretiků tváří v tvář hře. Jedno spočívá v přesvědčení „všechno je hra“, to druhé v prohlášení, že skutečnou hrou není nic. Příkladem badatele podvolivšího se prvnímu puzení je právě Huizinga. Jeho značná popularita a zdánlivá přijatelnost pramení dle Henriota především z toho, že čtenáři jsou na pojetí celého světa jakožto hry dobře připraveni platónským myšlením, prostupujícím celou evropskou intelektuální tradici. Člověk zde vystupuje jako hračka v ruce božstva.⁴⁸ „Nezbývá mu tedy nic jiného, než participovat na této hře, to znamená hrát“ (Henriot 1969, s. 7). Druhou cestu do pokušení má ukazovat existencialistické tvrzení, že člověku schází pevná esence. Vždy existuje v určité distanci od sebe samého, vždy sám sebe hraje. Klíčovým reprezentantem tohoto pohledu je pro něj Sartre.

Henriotovu nejobecnější námitku proti panludismu lze shrnout do konstatování: „člověk nemůže zároveň tvrdit, že hra je všechno a že hra je jednou definovatelnou věcí mezi

⁴⁵ Ilingální aktivity nicméně nacházíme již v premoderních společnostech. Známým příkladem (po kterém sahá i Caillois) jsou mexičtí *voladores* (srov. Duflo 1997, s. 24–25), ve středověké Evropě lze vnímat kromě různých dětských rotačních her ilingální aspekt např. v rytířských turnajích (viz např. McClelland 2012, s. 355). Caillois sám ostatně pokládá za součást ilingálních her i ty aktivity, při kterých „ti, kdo podstupují zkoušku, poskytují zároveň podívanou, jako je boj gladiátorů nebo box (Caillois 1998, s. 48). Ilingální aspekt lze shledat i u svátků, které se pravidelně každého roku vracejí a tak času propůjčují řád – dobrým příkladem z dob před nástupem moderny může být karneval, v současnosti lze podle Michela nalézt tento aspekt pravidelné závratě např. v „rituálu“ každoročních slev zboží (Michel 1994, 142–144).

⁴⁶ Srov. Caillois 1998, s. 70–71.

⁴⁷ S konceptem „obecné ludologie“ Michela Picarda spojuje Henriota např. Rachel Bouvetová (Bouvet 2007, s. 180–184).

⁴⁸ Srov. výše pozn. 41.

jinými“ (Henriot 1969, s. 11).⁴⁹ Kromě toho francouzský fenomenolog předkládá v úvodních poznámkách také o něco cílenější kritiku pojetí hry podle Sartra („číšník v kavárně automaticky hraje, že je číšníkem v kavárně“) i Huizingy („válečník či soudce jednají vážně, jejich činnost je však ve své podstatě herní“). Soustředí ji do záporné odpovědi na otázku: „Můžeme hrát, aniž bychom věděli, že hrajeme?“ (tamtéž, s. 9) – nevědomá hra není možná.

Roger Caillois je k Huizingovi kritický, v zásadě však na něj navazuje a snaží se jeho tvrzení zpřesnit. Ani Jacques Henriot nepouští Huizingu ze zřetele, postupuje však výrazně polemičtěji.⁵⁰ Podobně jako dva předchozí badatelé, i on se snaží o definici hry. Mnohem častěji než jeho předchůdci však přiznává neúspěch a ukazuje, že hra se vzpírá pokusům překročit Wittgensteinovo minimalistické vymezení vztahu jednotlivých her pouze na základě „rodinné podobnosti“, tedy různých bilaterálních příbuzností mezi fenomény, jež nelze sjednotit ani zobecnit.⁵¹ Jednotliví „příbuzní“ z herní rodiny totiž navazují pevné vazby i s nepříbuznými jevy a vytvářejí tak kontinuum, v němž dost dobře nelze bránit bujení. Příkladem takové vazby se pro Henriota stává svazek hry a umění, nerozpojitelný a nerozčlenitelný na konstitutivní součásti. Namísto cailloisovské „nákazy“ (již by bylo možno vyléčit) proto hovoří o dialogu hry se světem, ve kterém se oba účastníci navzájem ovlivňují (a který by bylo škoda umlčovat).

Pevným bodem pro Henriotovu definici se nakonec stává proces hraní konaného ve vědomém⁵² a dialogickém vztahu hráče k jiným lidem, ale i k sobě samému. Proces sám má přitom podobu paradoxu:

Nikdo nemůže hrát, když o svém hraní neví; přesto se zdá být psychologicky nemožné, aby někdo hrál a [zároveň] myslel na to, že hraje, aby hrál a [zároveň] vypovídal o hraní. (Henriot 1989, s. 123)

Ohledávání tohoto zvláštního stavu vede Henriota až k představě subjektu, který tříští sám sebe. I on tak sahá po určitém typu panludismu, když tvrdí, že tato „intrasubjektivní hra ustavuje vědomí sebe sama, a proto ji můžeme nazvat hrou ‚existenciální‘. Právě ona umožňuje konat nejen herní *praxis* jako takovou, ale rovněž je podmínkou jakékoli existence, která si je vědoma sama sebe a disponuje imaginací a vůlí“ (Henriot 1969, s. 94).

Při promýšlení podmínek nutných k tomu, aby byl proces hraní uveden do pohybu, dochází k nutnosti stanovit jako základ „ono volno [vacance] a onen neklid [inquiétude], jichž člověk není schopen jindy než v onu vzácnou chvíli, kdy se mu podaří odpoutat se od svých povinností, osvobodit se z pout strachu a potřeb, překonat magické či nábožen-

⁴⁹ Srov. výhrady Bohumila Nusky k užívání pojmu „hra“ jako takového: „Všimněme si, jak se [...] počítá v definicích i částečných výměrech hry už jaksi zcela samozřejmě a bez nejmenších pochyb, s polotermínem ‚hra‘ a namnoze se směšuje nesmísitelné, takže vzniká skutečné ‚migma‘“ (Nuska 2006, s. 42).

⁵⁰ Roger Boase nicméně ve svém krátkém přehledu myšlení o hrách upozorňuje na to, že myšlení Huizingy a Henriota se liší méně, než se zdá (Boase 1977, s. 105–106).

⁵¹ Sám Henriot Wittgensteina necituje, tento problém je nicméně patrný například při jeho pokusu o vymezení hry oproti práci na základě její neproduktivity (Henriot 1969, s. 62–63) i v jeho reflexi obtížnosti úkolu definovat hru (Henriot 1969, s. 81).

⁵² To v zásadě odpovídá Huizingovu postulátu, že hra je „dobrovolná aktivita“.

ské povinnosti – to aby konečně vytvořil něco, co by bylo jen a pouze krásné a co by jen a pouze v sobě našlo svůj účel [en soi-même sa fin]“ (Henriot 1969, s. 105). Člověk se tedy (na cestě ke klasické Huizingově definici hry skrze její cíl) aktivně odpoutává, aktivně sám sobě stanoví hranici, za kterou ve vztahu ke světu nepůjde, jen aby zůstal „ve hře“, v jejímž rámci se snaží budovat objekt podobně do sebe sama zacílený, jako je pro Huizingu obsah kouzelného kruhu. To vše jsou však především snahy, které nemusí nikam vést. Důležité je především to, že si při takové činnosti rozštěpený člověk může uvědomit sám sebe, sám sebe uchopit a se sebou konat.

Henriot nebuduje svou definici hry a „nehry“ na základě Huizingova konceptu „vážnosti“, ani v protikladu „hry“ a „skutečnosti“, který nacházíme u Freuda,⁵³ ale proti hře klade „vášeň“, *passion*.⁵⁴ Rozdíl mezi hrou a vášní jakožto stavem zapomnění na hru tak „může dosti dobře ustavovat vlastní esenci hry, neboť [...] se patří prohlásit, že hra konaná nevědomky není hrou“ (Henriot 1969, s. 10). Destruktivní je však rovněž ironická či zlátná distance vůči hře, která proto u Henriota (podobně jako u Cailloise) existuje ve velmi křehkém mezním prostoru a je třeba ji neustále obnovovat, znovu zajišťovat. Při tomto aktu však neobcházíme (a nerozšiřujeme) Huizingův kouzelný kruh, ale naopak pečujeme o zachování mezery v samém středu fenoménu, mezery, kterou nelze zahladit a která proto vždy hrozí tím, že hru roztrhne a zničí – donutí stáhnout se buď na pól vášně, nebo na pól distance. Z Henriotova uvažování vyplývá, že hra bez nebezpečí, bez povědomí o vlastní křehkosti, není hra.

Ohraničenost produktu hry (tj. především uměleckého díla) je dána jeho „zavinutostí“ do sebe sama. Hráč se při hře odvrací a odpoutává, spěje do prázdná volného času. O hranici, kterou mezi sebou a „prací“ ustavuje, nicméně Henriot přímo nepojednává⁵⁵ a na její místo nastupuje popsáná distance, vyžadující volní angažmá, snahu, a která, jakožto práce svého druhu a „vnitřní dimenze každé *praxis*“ (Henriot 1969, s. 103) nakonec vede ke svobodě, či alespoň k její iluzi. Takto osvobozen může hráč citelně působit rovněž v obvyklém „světě práce“, od něhož se v předchozím gestu distancoval. Proces jde stejnou cestou i v případě oné zásadní hry, jejímž uměleckým produktem je sebevědomá lidská bytost.⁵⁶

U Huizingy působí hra jako pevná instituce, která je starší než společnost a ve společenských institucích se mnohonásobně zrcadlí. Henriot ji naopak prezentuje v její křehkosti.

⁵³ Srov. Storck 2010, s. 71–72. Henriot postupně Freudově definici připisuje stále větší váhu (srov. Savignac 2017, s. 15–16).

⁵⁴ „Sans que l'aperception du jeu l'on joue puisse être exactement contemporaine de la passion par laquelle on s'attache et s'engage, il est possible de concevoir une dialectique de la passion et du jeu, sous la forme d'une conscience alternante“ (Henriot 1969, s. 10).

⁵⁵ O prostorové a časové ohraničenosti hry se Henriot krátce zmiňuje v úvodním přehledu různých definic a odvrátí se od ní, neboť působí příliš preskriptivně a rigidně (Henriot 1969, 22–23). Později tuto vlastnost připíše pouze organizovaným hrám (Henriot 1969, 58–59), zatímco v centru jeho zájmu leží spíše volnější a umělečtější formy herního jednání.

⁵⁶ Ke vztahu mezi Henriotovou koncepcí hry a svobodou viz zejm. Perron 2013. Ve svých pozdějších pracích Jacques Henriot zkoumal zejména metaforu hry ve funkci nástroje usnadňujícího bytí ve světě. Shrnutí tohoto směru jeho myšlení v této oblasti podávají Genvo 2012 a Silva 2013.

Hra nikdy není samozřejmá. Zaujímá nejistý prostor, jehož obrazem se stává francouzská fráze označující mezeru, „vůli“ mezi závity šroubu a matice jako „hru“ (Savignac 2017, s. 15). Pokud se šroub pohne, aby lépe (ekonomičtěji) zapadl na své místo, „herní“ prostor bude rozdrčen.⁵⁷

V Henriotových pozdějších textech nabývá na důležitosti odhodlání herních aktérů pojímat svou vlastní situaci jakožto fiktivní, přičemž se ukazuje, že „rozdíl mezi ‚skutečnou‘ a ‚fiktivní‘ situací nevychází ze struktury situace, ale z intence aktérů, z podmínek, v nichž dochází k akci, a z hodnoty, již přiřítají svému cíli“ (Henriot 1989, s. 111–112). Prostřednictvím fiktivnosti se realizuje Henriotova distance. Dle Maude Bonenfantové ji lze rovněž chápat jako ohrazení svého druhu, oddělující vědomí a nevědomí či ovladatelný svět od toho ovládajícího. Tato hranice však neobkružuje žádný objekt, ale je zcela „vnitřní“ (Bonenfant 2013, par. 7), neboť leží v lidském vědomí samém a je tím, okolo čeho se hra točí:

Pouze vzdálenost ustavená hráčem mezi tím, co dělá, a skutečností, že tak činí v rámci hry, tento nadhled a tato sebekontrola dovolují z přísně subjektivního hlediska charakterizovat chování, jež je označováno jako herní. (Henriot 1989, s. 256)

Problém fiktivního chápání vlastního chování se ovšem dotýká rovněž problému fikce či skutečnosti výpovědi. Podle Henriota může „hráč mluvit pravdu, my si tím však nikdy nebudeme tak docela jisti“ (Henriot 1989, s. 206). Pravda může být svazující, anebo osvobozující; v obou těchto potencích se vyjevuje její závaznost k mluvčímu. Jakožto *adaequatio intellectus ad rem*⁵⁸ je rovněž pevně spoutána se světem, s kontextem. Hra má moc vyvázat se z tohoto spojení, ale nemusí této moci využít. Pozorovatel nemá možnost zjistit, zda tak činí, či ne.

Henriotovo pojetí hry tak do jisté míry zrcadlí úlohu, již americký komparatista Daniel Heller-Roazen přiřkl vernakulárnímu jazyku, určenému k vypovídání ve *futuru contingens*, tedy o věcech, které nejsou, ale mohou být. „Pokud ve chvíli, kdy je výpověď pronesena, referovaná věc dosud neexistuje, nesmí být sama výpověď v důsledku toho považována ani za pravdivou, ani za lživou“ (Heller-Roazen 2003, s. 13). Heller-Roazen při promýšlení kontingentního jazyka prodlévá především u vernakulárních obrazů snu, jimiž je rámován *Román o Růži* či slavná báseň o ničem „Farai un vers de dreg nien“ (BEdT 183,7) trubadúra „Hraběte z Poitiers“, pronášená, jak badatel zdůrazňuje, na pomezí smrti, kde „trubadúrovo šílenství dosahuje takového stupně [...], že nelze určit, zda umírá, anebo žije“ (tamtéž, s. 57). Proti šílenství a smrti, dvěma zcela neovladatelným stavům, které stojí blízko vážné *passion* (ve smyslu vášnivého zaujetí i pašije), stojí dle Henriota hra, která ovšem umožňuje stejnou nejistotu či kontingenci výpovědi právě proto, že si je zcela vědoma sebe sama.

⁵⁷ Srov. podobnou, ale zcela opačně vyznívající Caillloisovu metaforu hry stroje, kde je přesnost základem ludické situace (Cailllois 1998, s. 14–15).

⁵⁸ K možnému dvojímu chápání tohoto spojení viz Harries 2001, s. 58–59.

1.4 Ohrožení hranic

U Jacquesa Henriota hrozí nebezpečí hře, která může být zrušena roztržením, trvalým přichýlením k pólu vášně, anebo k ironii. Huizingův kouzelný kruh lze oslabit zevnitř i zvenčí. Co se však v těchto případech stane s hráčem?

Lze říci, že k výpovědi o vztahu hry a bezpečí člověka se Johan Huizinga zavázal již tím, že vládcem na vnitřní straně magického kruhu učinil princip agónu, převzatý od Jacoba Burckhardta. Zatímco však Burckhardt spojoval agonálnost s velmi konkrétním obdobím řeckých kulturních dějin, Huizinga působení tohoto pojmu ve shodě se svou metodou maximálně zobecnil. „Agonální pud“ podle něj „tkví v samotné lidské přirozenosti“ (Huizinga 1971, s. 95). Když autor následně shledává herní prvky v různých lidských činnostech či na různých stupních kulturního vývoje, ohlíží se v první řadě po projevech soutěživosti jakožto řízeného konfliktu. „V použití slova hra o boji nemůžeme spatřovat vědomou metaforu. Hra je boj a boj je hra“ (tamtéž, s. 44). Při snaze konkretizovat vztah mezi kulturou a hrou nakonec Huizinga sahá po dynamickém obrazu shrnutém do výroku, že „kultura je zpočátku hrána“ (tamtéž, s. 49); soutěživé chování je tedy základem kultury a jejím kořenem se stává boj.

Právě proto se v Huizingově koncepci hry stává ohraničení tak dominantním prvkem. „Kouzelný kruh“ obvykle hře brání v tom, aby se zvrhla v opravdový boj a vedla k nemožnému násilí. Sféra „kouzelně“ a dočasně odříznutá od světských i kulturních západů a kladoucích do závorky krvavé počátky kultury nabízí hráčům především bezpečí (či jeho iluzi). K ustavení této sféry Huizinga přistupuje při promýšlení sváteční povahy hry v kontrastu ke všední realitě. Hra je od všednosti prostorově oddělená (Huizinga 1971, s. 25) proto, že má jít o aktivitu kdykoli opakovatelnou (tamtéž, s. 16–17). Pokud by při zápolení došlo k nenávratnému poškození protivníka, zásada udržet „cíl hry ve hře samé“ by byla zřetelně porušena. Zápolení by v takovém případě přestalo být hrou jednoduše proto, že by je nebylo možno opakovat za stejných podmínek. Na místo vyřazeného hráče sice může okamžitě nastoupit někdo jiný, stav toho vyřazeného by si však za normálních podmínek pravděpodobně vynutil pozornost přerušující hru. Potenciál k iteraci na hranici smrti vyprchává – a tak se válka stává „vážnou až do krve“⁵⁹

Nemožnost zabít či spíše „nutnost nezabít“, reálně nezničit protivníka ve hře je základním pravidlem nutným pro existenci her více či méně regulovaných a v rámci kouzelného kruhu je s to překonat dokonce i mezidruhovou propast. „Stačí pozorovat hrající si štěňata“, praví autor, neboť i ona „dbají pravidla, že bratrovi se nemá prokousnout ucho“ (Huizinga 1971, s. 9). Tento obraz slouží v úvodu *Homo ludens* jako základní ukazatel časového primátu hry před civilizací; má být patrně čten coby předznamenání základní linie celého eseje.

⁵⁹ Srov. Prill 2002, s. 45–46.

Problém hranice mezi herním agónem a bojem se v eseji neustále vrací⁶⁰ a ne vždy se tak děje s předpokládanými výsledky. I smrt příležitostně vstupuje do hry; nejvýrazněji v pojednání o soutěživosti jakožto faktoru spoluvytvářejícím kulturu a o herní povaze Západní civilizace (Huizinga 1971, s. 51–52). Autor se zde zamýšlí nad vztahem řeckých konceptů *paidia* a *agón*, tedy nad dvěma pojmy pro hru, které tříští žádoucí jednotu. Zdůrazňuje, že agón nelze při zkoumání hry pominout či prohlásit za neherní fenomén – a vzápětí odmítá souhlasit s Plútarchem, jenž z kategorie agónu vyňal zápasy na život a na smrt, konané při slavnostech v Olympii.

Při některých příležitostech je patrně kouzelný kruh natolik pevný, že do sebe dokáže integrovat i smrt, vměstnat ji do pravidel regulujících způsob iterace. Huizinga v této souvislosti uvažuje nad tím, že smrt při olympijském agónu představuje extrémní příklad bezohlednosti umožněné vyděleným statutem hry a tím, že její cíle leží jen v ní samé. Ve hře nejde o nic jiného než o to, že „hra se zdařila nebo vyšla“ (Huizinga 1971, s. 52). Z řečeného vyplývá, že smrt může hranice kouzelného kruhu překročit jen tehdy, když v dotyčné společnosti panuje dostatečně silný konsensus ohledně herní povahy konkrétního smrtícího jednání. Hráči nesmí nést následky svých činů, jejich bezohlednost musí být umožněna všeobecným uznáním, zaručujícím beztrestnost.

S postupem Huizingova eseje magický kruh bytní a rozšiřuje se. Získává schopnost absorbovat celý svět včetně politické sféry. Ta je nejprve představena jako instituce, která umožňuje hru, vzápětí se však ukazuje, že ona sama je konstituována herně. K prohlášení voleb do zastupitelských orgánů v demokratických státech za hru Huizingovi stačí jen položit důraz na chvíle, v nichž voliči odhlédnou od možných reálných důsledků svého hlasování a ponoří se do hry se symboly (např. rodný srub generála Harrisona v amerických volbách z roku 1840), které pro tu chvíli váží víc než reálný program (Huizinga 1971, s. 188). Podobně jako v případě zápasu na život a na smrt, i zde může mít výsledek hry velmi reálné a rušivé následky. Hráči si jich však pro tuto chvíli nevšímají.

Huizingova studie končí krátkou kapitolou, která se vrací ke vztahu hry a náboženství, tentokrát však nikoli z hlediska nesporné souvislosti mezi rituálem a hrou, ale proto, aby autor naznačil, jakým způsobem lze dichotomii hry a vážnosti překonat. „Z kouzelného kruhu hry se lidský duch může vymanit jen tehdy, zaměří-li svůj pohled na to nejvyšší“ (Huizinga 1971, s. 192),⁶¹ prohlašuje autor a z dalšího rozboru vyplývá, že do světa „kouzelného kruhu“ nenáleží jen jeho vnitřní prostor, ale také vnějšek, v důsledku tedy skutečně celý svět, bez ohledu na hravost či vážnost jednotlivých jsoucen. Nad takto rozdvojený svět by bylo záhodno vystoupat, překonat protiklad (podobně jako byl dříve

⁶⁰ Srov. např. pojednání o etymologii germánského slova „vážnost“ (německé Ernst a varianty) z označení pro boj. Exkurs Huizinga zakončuje konstatováním, že sice není jisté, zda všechna tato slova pocházejí z téhož etymologického kmene, „všechny tyto významy se však řadí do stejné souvislosti“; následně dovozuje, že germánské jazyky, které „koncipovaly pojem hry obzvláště široce a určitě, také pojmenovaly tak účinně jeho protějšek“ (Huizinga 1971, s. 47).

⁶¹ Ernst Gombrich považuje tuto kapitolu za klíčovou pro celé dílo a vyzývá ke čtení *Homo ludens* od ní směrem nazad (Gombrich 1973, s. 135–136).

překonán protiklad mezi regulovanou a neregulovanou hrou). Podle Huizingy představuje hlavní prostředek pro takový vzestup etika, účinná tam, kde logické myšlení zklamává:

Jakmile při rozhodování k činu souzní i pocity pravdy a spravedlnosti, lítosti a odpuštění, pak už tato otázka [po tom, zda je konkrétní čin hravý nebo vážný] ztratila význam. Kapka soucitu stačí, aby povznesla naše jednání nad úsudek myslícího ducha. V každém mravním vědomí, zakotveném v uznávání spravedlnosti a milosrdenství, ztrácí otázka hry nebo vážnosti, která zůstala až do posledku nerozřešena, provždy svou platnost. (Huizinga 1971, s. 193)

Mám za to, že smyslu těchto slov se můžeme nejlépe přiblížit právě s ohledem na vztah smrti a hry či obecněji hry a jejích následků. Do etického rozhodování vstupuje historičnost, čas nikoli vydělený, ale obecný, společný všem lidem a jejich osudům. Pro Huizingu, jehož náboženské angažmá s postupujícím věkem rostlo,⁶² má být zřejmou odpovědí etika náboženská, jak ostatně napovídá i důraz položený výše na „soucit“ a „odpuštění“. Taková etika stojí proti „otázce hry nebo vážnosti“, tedy proti oné konstitutivní hranici kouzelného kruhu, bez které není hra možná.

Vztah hry k sakralitě a zásvětlí, který se stane klíčovým pro uvažování Eugena Finka, se tak objevuje i u Huizingy. Přes všechny vazby ke kultu a k archaickým náboženstvím je jeho hra explicitně světská a má takovou zůstat. Neodehrává se v chrámu, ale na zemi, v ohraničeném prostoru – i mezi verši na stránce, ohraničenými plochami bílého papíru,⁶³ nebo v úzkém společenství znalců dvorské poezie.

1.5 Oáza, symbol a řeč (Fink)

Huizingův paradoxní způsob uvažování o hře jako o konstruktivním agónu, který lze opakovat bez ohledu na výsledky, dobře doplňuje Henriotův důraz na distanci, která se nachází v samém středu hry a bez níž „hra hyne“.⁶⁴ Pomyšlení na smrt (hry či protivníka) nicméně stáčí naši pozornost rovněž k protikladu hry. Co v sobě hra neobsahuje a (tedy) co vstupuje do Henriotovy mezery? Provizorní odpověď zní: nic než prázdno jako smrt a smrt jako prázdno. Ne ovšem úmrtí při zápasu podrobené pravidlům a tak vybavené herním smyslem, ale smrt jako mlčení, jímž hrozilo mateřské objetí u Barthesa.

Z myslitelů uplynulého století pohybujících se v Huizingově stínu staví hru a smrt do specificky vyjasněné opozice především Eugen Fink. S ohledem na vždy přítomné opač-

⁶² Jak upozorňuje Gombrich 1973.

⁶³ K prostorovému a „typografickému“ vymezení poezie srov. Fischerová 2009, kde je konstatována vyšší otevřenost poezie oproti próze; tato otevřenost však zároveň potřebuje svůj vlastní prostor.

⁶⁴ Srov. „cette passion est [...] la mort du jeu“ (Henriot 1969, s. 90) a podobná vyjádření. Hra je Henriotovi něčím, co žije v distanci. Pomocí podobné rétoriky ostatně Zink na konci předmluvy ke své shrnující monografii uchopuje i trubadúrskou poezii jako takovou, aniž by však tyto podněty rozsáhleji rozpracoval, či Henriota přímo citoval: „L’histoire poétique des troubadours, c’est celle de la partie qu’ils ont jouée et du rôle que chacun d’entre eux a tenu dans le grand jeu de société dont la poésie et l’amour leur ont fourni la règle. Ce jeu de société qu’ils ont imaginé avec sérieux et avec humour, et qu’ils ont pratiqué avec passion et avec distance, comme on le fait de tout jeu“ (Zink 2013, s. 16).

né nebezpečí rozpínavosti hry je třeba předeslat, že tento německý fenomenolog Huizingovský panludismus v mnoha ohledech vděčně přijímá. Hranice, které hře staví do cesty, nemají v zásadě za cíl zrušit platnost všeobjímajících vyjádření typu „svět je hra“, ale spíše jim pomoci k přesnějšímu vyznění. Hra se zde stává jedním ze základních existenciálních fenoménů – právě vedle smrti, země (jež člověka nutí k práci), a mezilidsky orientované moci a lásky. „Člověk je svou podstatou smrtelník, svou podstatou dělník, svou podstatou bojovník, svou podstatou milovník – a svou podstatou hráč“ (Fink 1992, s. 12). Všechny tyto „základní fenomény“ (Grundphänomene) jsou nicméně navzájem provázané. Hře je nadto dána unikátní moc celou jejich sérii zrcadlit.

Obtížná zachytitelnost mezí hry se u Finka objevuje především při zkoumání rozdílu mezi hrou člověka a hrou světa; ta první je fenoménem, ta druhá jím není a nebezpečně tenduje k tomu, aby se stala pouhou „fantasmagorií spekulativního myšlení“ (Fink 1993, s. 42).⁶⁵ Fink na tomto místě čte Hérakleita a jeho prohlášení o herní povaze světa bere jako pokus o konstatování faktu. Proč Hérakleitos použil právě tuto metaforu a neobrátil se k jinému podobenství? Právě tato otázka podněcuje Finka k práci. Je tedy (na rozdíl od Caillouise i Henriota) puzen spíše touhou zjistit, jak je možné, že hra může objímat celý svět, jaký „zvláštní poukaz k celku světa“ (tamtéž) v ní může být skryt.⁶⁶

Na všech cestách zkoumání se Finkovi v posledku staví do cesty fenomén smrti jakožto zásadní problém a finální mez definující lidství.⁶⁷ Prakticky ve všech jeho textech působí smrt jako síla vytrhující člověka ze světa i ze hry a zároveň jako síla přítomná v nás samých, moc, jež se nabízí našemu dotyku. K onomu vytržení totiž stačí, abychom si jako smrtelníci uvědomili, že „in media vita in morte sumus“ (Fink 1996, s. 24). I za svou prostorovost, orientovanou dle polarity centra a periferie, tak u Finka život vděčí smrti a nejde jen o to, že se svět ohrožený zásahem smrti mění v jakési „tady“ z něhož lze jít „tam“. Nebezpečí, že bude smrtí vytržen, totiž „naivní život“ nutí k tomu, aby sám svými silami začal někam „vytlačovat“ smrt. Tak vzniká obraz „okraje života“ a povědomí o mezích obecně,⁶⁸ neboť prvotní hranice, se kterou se musíme v lidské společnosti v roli jejích příčetných členů vypořádat, je hranice mezi živými a mrtvými. Mrtví ve velmi sil-

⁶⁵ K nutnému doplnění přímé fenomenologické metody spekulativním myšlením ve Finkově systému viz Čapek 2000.

⁶⁶ Podobně jako Huizinga, i Fink uvažuje o hře výrazně nostalgicky, vývoj uvažování o hře podává jako úpadek „vztahu ke světu myšlení ze sebe sama“. Ten byl u Hérakleita společný „nebešťanům i smrtelníkům“, zatímco u Platóna již nacházíme jen několik jeho stop, jako je pojetí člověka jako „hračky boha“ (Fink 1993, s. 43), jež je ovšem pro Caillouise i Henriota vrcholným a metodologicky bezcenným panludismem.

⁶⁷ Srov. např. enumerace typu „zvláštní způsob, jímž člověk jako myslící a promlouvající bytost, jako bytost pracující, milující a bojující, jako hráč a jako smrtelník, prožívá a zažívá své bytí v celku, nazýváme niterností pohybu“ (Fink 1993, s. 248). Smrt člověka v důsledku vyvádí z niterného pohybu, jehož niternost lze právě chápat jako další herně ohraničenou instanci v ustrojení člověka. Z toho, co leží za touto hranicí, míváme hrůzu, neboť na to stupněm svého bytí nestačíme. Srov. úvodní slovo Miroslava Petříčka (Fink 1993, s. 12) a vyjádření Eugena Finka samého ke „krajínám bohů“ a k naší bázni z nich (Fink 1993, s. 22–28).

⁶⁸ Srov. též vyjádření z pozdější Finkovy práce věnované přímo problému smrti: „Nicota smrti nemá v topologii bytí žádné místo, žádný bod v universu zjevování“ (Fink 1969, s. 197).

ném smyslu „nejsou tady“,⁶⁹ mezi nimi a námi vede hranice všech hranic, dokonalý „magický kruh“.⁷⁰

Smrt je synekdochou veškerého „osudu“, moci dokonale přesahující lidské síly a proto představuje klíč k pojmání člověka jako bytosti „mezi zvířetem a bohem“, které „do značné míry určuje naši duchovní tradici“ (Fink 1993, s. 57). Nesmrtelnost na světě přesto nějakým způsobem existuje – především jakožto nesmrtelnost „plození a rození“ (tamtéž, s. 67), zprostředkovaná skrze totéž tělo, které umírá, a spojená stejnou měrou se smrtí i s láskou. Jakmile si však plně uvědomíme plodivou sílu živých tvorů danou jejich tělesností, rázem na nás plně dopadne vědomí smrtícího osudu. Obrazy růstu totiž aktualizují povědomí o tom, že tato forma nesmrtelnosti nepředstavuje trvání, v jehož iluzi žijeme, ale že se uskutečňuje výhradně prostřednictvím změny, beroucí svůj rytmus právě ze smrti – od umírání lidí i ze zabíjení možností.

Změna působí zkušenost plynutí času, a to není z hlediska Finkova člověka v zásadě ničím jiným než neustálým „překračováním Rubikonů“ (Fink 1993, 93). Lidská svoboda je u Finka definována právě touto aktivitou, sekvencí nezvratných voleb, při kterých nevybrané alternativy v okamžiku mizí. Svobodný pohyb v této podobě nemůže spět nikam jinam než do smrti, kde již žádné alternativy nezbyvají.⁷¹ Hra nabízí suspenzi možnosti či nutnosti volit. Nabízí jiný druh svobody, bez pohybu vpřed. Stává se „uklidněným bytím“, ve kterém čas jakoby neplynul. Beze smrti by však pozbyla svou důležitost – stejně jako láska, jejímž vrcholem může být extáze plození či tvorby.

To vše má se středověkou poezií jen velmi málo společného. Eugen Fink není medievistou ani okrajově (na rozdíl od Heideggera) a z dějin filosofie ho nejvíce zajímají počátky, jak bylo v okruhu jeho učitelů a kolegů zvykem. Jeho pojetí vymezené, zrcadlící hry tváří v tvář smrti nám však umožňuje uchopit zvláštní typ lásky, či spíše hry, která zachází se základním fenoménem lásky jako se svou hračkou, činíc z ní novou věc s novým vtištěným smyslem.⁷² I tato láska jako hra vstupuje do vztahu ke smrti, ale nemísí se s ní při zajišťování nesmrtelnosti rodu prostřednictvím plození a hynutí individuí, ale spíše se snaží alespoň na chvíli prodlévat, zastavit výše načrtnutý koloběh. O tom, že trubadúrská poezie má tendenci k takovému tkvění, již bylo řečeno mnohé. Pokud je ovšem spojíme s finkovskou hrou, budeme moci jasněji zahlédnout jednu ze základních motivací pro toto prodlévání, která uprostřed lásky deklarované jako osudový, potenciálně ničivý a vše (včetně života) překonávající vztah – onou motivací je právě touha po bezpečí

⁶⁹ Srov. zejm. Fink 1993, s. 66–67.

⁷⁰ Srov. Fink 1992, s. 12.

⁷¹ Srov. Fink 1993, s. 245.

⁷² Srov. Fink 1992, s. 21–22. Při pohledu zvnějšku, „očima člověka, který si nehraje“, působí taková hračka jako „věc prostého skutečného světa“, její nový smysl je zřejmý pouze hráči. Tento obraz kruhu zasvěcených, kteří se od ostatních lidí liší tím, jak čtou věci, lze dobře vztáhnout na poetickou lásku uprostřed středověkých dvorů. Je-li totiž hra provozována veřejně a je-li její hračkou láska, vzbuzuje u nehrajících pocit ohrožení, který je v případě „pomlouváčů“, klasických nepřátel dvorných milenců, ještě znásoben zlou vůlí. Trubadúři však obvykle podobné pomluby snášejí, nesnaží se pomlouváče fyzicky eliminovat – pravděpodobně proto, že toho tito nechápaví tvorové nejsou hodni (srov. Cropp 1975, s. 243).

vůči puzení směřovat ven ze světa a od lidí směrem k nejvyššímu dobru a konečné blaženosti (či zatracení, jak lze dodat s ohledem na křesťanský kontext).

Finkova hra může být „světská“ či „nitrosvětská“ (innerweltliche) v kontrastu ke kultu⁷³ právě tehdy, je-li takto ohraničena, zabezpečena před dotykem sil spojených se základními fenomény. Cristóbal Holzapfel uvádí tuto ohraničenost do souvislosti s pojetím sakrality, jak s ním na základě římského práva pracuje Giogrio Agamben. Agambenova sakralita objímá v první řadě věci, „které nějakým způsobem náležejí bohům“, a jsou proto vyňaty ze sféry disponibilních předmětů. Profanace pak představuje „navrácení těchto předmětů lidem k volnému užití“ (Agamben 2005, s. 97). „Není náboženství bez oddělenosti“ praví se tamtéž (s. 98), a dle Holzapfela máme z tohoto úhlu pohledu jedinečnou možnost porozumět „nejen fenoménu svatosti, ale rovněž náboženství jako takovému“ (Holzapfel 2011, s. 204). Hru se svatostí ostatně explicitně spojuje i Agamben sám, když v návaznosti na Huizingu a na Emila Benvenista tvrdí, že „sféra sakrality a sféra hry jsou těsně provázány“, hra však představuje „v určité míře inverzi“ sakrality, neboť v podobě *ludu*, hry s pravidly, konzervuje *ritus* na úkor *mythu* a jako slovní hříčka *jocus* činí totéž v opačném pořádku.⁷⁴ Proto se pro Agambena právě hra stává nástrojem blahodárné profanace, neboť „osvobozuje a odděluje lidstvo ze sakrální sféry, aniž by ji zcela zapověděla“ (Agamben 2005, s. 100).

Agambenova oddělenost ovšem neslouží k zabezpečení předmětů samých – je-li takto oddělen člověk, *homo sacer*, znamená to především, že je podle římského práva „zasvěcen smrti“ (Agamben 2003, s. 25). Takovou podobu má jeho „volné užití“ ze strany bohů či suveréna.⁷⁵ U Finka není oddělená svatost, ale svět v podobě hry – všechny ostatní fenomény totiž směřem k Finkově ekvivalentu svatosti, tedy k nejvyššímu dobru, spějí, jen hra zůstává na místě. Starořímskou disponibilitu věci pro užití bohem však v těchto hranicích přece nacházíme, a to v možnosti nakládat s hračkou, vůči které se suverénem stává hráč, který může s předmětem své hry zacházet tak, jak jen chce a je přitom (nakolik je hra hrou) zabezpečen před postihem, který by mu z onoho užívání mohl plynout. Právě koncept výjimečného, křehkého a vždy znovu po nutném obnovení volajícího vydělení světské sféry, jež je odpojena od proudu dění mířícího za svět a přesto má svou hodnotu, představuje dosud opomíjenou možnost, jak Finkovo myšlení užít při čtení středověké literatury, pro kterou představuje sakrální sféra „normalitu“, vůči které se to světské prosazuje obvykle obtížně a vždy jen dočasně, jako dočasná „nika“ uvnitř „inkluzivního celku“, jímž je středověká sakralita (Newman 2013, s. viii).

⁷³ Srov. Fink 1993, s. 152–153.

⁷⁴ Viz Benveniste 1947; srov. Lhôte 1976 (zejm. s. 139–141) pro pokus o opětovnou sakralizaci či očarování her tváří v tvář Benvenistovým tvrzením o inverzním vztahu mezi hrou a kultem.

⁷⁵ Srov.: „Ona *puissance absolue et perpetuelle*, jíž je definována státní moc, se nezakládá v konečném důsledku na politické vůli, ale na holém životě, který je zachovávan a chráněn jen v té míře, v níž podléhá právu života a smrti, vykonávanému vladařem (nebo zákonem). (Takový a žádný jiný je původní význam adjektiva *sacer* ve vztahu k lidskému životu)“ (Agamben 2003, s. 13).

1.6 Svět se zrcadlí

V centru Finkových úvah stál po celou dobu především problém světa – a tedy celku, který přesahuje všechna obsažená jsoucna, ale zároveň je jimi různým způsobem kontaminován a navzájem se s nimi prostupuje.⁷⁶ Člověk je určen svým vztahem k bytí, jež „samo vyvstává do lidského života“. „Nic neurčuje člověka hlouběji a podstatněji než tato výzva“ (Fink 1996, s. 23), na kterou je třeba odpovídat právě ve světě. Hnání takovou výzvou, musíme si v tomto kontextu zjednat orientaci. Hra, která v posledku takovou orientaci umožňuje, se tak u Finka stává „antropologickou daností“, již lze pomocí rozumu „proti biologicky podobným způsobům chování zvířat“ bezpečně vymezit (Fink 1993, s. 45).

Fink nechce předložit izolovanou „fenomenologii hry“, ale jde mu o „význam hry v perspektivě světa, o poznání hry jako klíčového fenoménu vpravdě univerzálního postavení“ (Fink 1993, s. 68–69), který nám umožňuje znázornit (a tedy i *clare et distincte* uchopit) to, co by nám jinak nutně vyklouzlo z rukou. Základem bytí ve světě za účasti takové hry má být důvěra a naivita, bezbrannost. V úvodních pasážích své knihy, kde obhájí důstojnost hry jakožto předmětu pro filosofické bádání, Fink připomíná, že se tento směr lidského bádání nemůže zastavovat jen u chvil, v nichž je „otřesena každodennost našeho žití“, ale také zkoumat druhý pól či základ, jímž lze otřást a který představuje „celá naše původní životní naivnost, nesená propastnou důvěrou v bytí“ (tamtéž, s. 20). Právě ta se mu dává k nahlédnutí především prostřednictvím hry a přístup k tomuto modu prožívání v posledku zdůvodňuje přiřazení hraní k filosofování.

Na tomto místě spatřuji základní realizaci onoho bezpečí, jež se spojuje se hrou i u předchozích myslitelů. Hra umožňuje důvěru, může být naivně prožívána a přitom prožívajícího neohrozí, nezničí ho, přestože tato důvěra je (podivně) „propastná“ („abgründig“; Fink 1960, s. 8), tedy v základu ležící, tajemná a pohlcující zároveň. Stavíme se k ní s důvěrou skokanů do bezpečného prostoru.

Slovo „důvěra“ („Vertrauen“) se na důležitých místech Finkovy studie stále znovu vrací. Právě od něj začíná i první Finkova definice hry jakožto fenoménu, který „každý z nás zná“:

Hra jako fenomén je cosi známého, je nenápadná a běžná. Netřeba ji teprve vymaňovat ze skrytosti; nepotřebujeme ji „objevovat“ jako nějaké odlehlé a cizí věci. Hraní je pro nás důvěrně známá možnost dočasně uvolněného, a přitom uvnitř šťastně povzneseného žití; jako dospělí obdivujeme s tichou závistí hru dětí, blažené zaujetí, s nímž se jí oddávají, bohatou fantazií, množstvím forem a svobodně zvolených pravidel, obdivujeme v ní nespoutanou volnost životního vzmachu. (Fink 1993, s. 31)

⁷⁶ Srov. způsob, jakým Fink nakládá s výrazem „před-vědecký svět našeho života“, který je nejprve prezentován jako dědictví Husserlovo a pak rázně dekonstruován. Idyla „panensky nedotčené přírody“ i „sídla změněného dovedností sedláků nebo řemeslníků“ se rozpadá pod tlakem „vědo-techniky“, která svět nemění, ale rovnou „překopává“. Tento tlak přitom není záležitostí novověku, ale vždy již působí tam, kde jsou lidé. I západní věda je totiž pouze „jedním dějinně uskutečněným, jednostranným výrazem podstatné, věčně lidské touhy po vědění (Fink 1996, s. 11–14). K zásadní roli světa ve Finkově myšlení srov. dále Čapek 2000, s. 51–52.

Na tomto místě Fink stanoví skromnou, ale s ohledem na současné uvažování o hře důležitou distinkci mezi hrou dětí a hrou dospělých, přičemž schopnost plné imerze, ponoření se do hry, připisuje pouze dětem. Právě tuto schopnost jim dospělí „tiše závidí“, neboť v jejich životě se ke hře obracejí pouhé „momenty“, částčky času, obklíčené ze všech stran reflexivním vědomím, jehož sebemenší dotyk bere hře její „hladkou samozřejmost“ (Fink 1993, s. 32). Pro dospělého člověka tak hra uchopená rozumem obvykle představuje minulost. Velkou minulost dětství i malou minulost uplynulého okamžiku, v němž jsme si hráli, ale nyní, uvažující, již ve hře pokračovat nemůžeme. Základní vztah k této všeobecné, lidské hře je tedy nostalgický.⁷⁷ Fink pro svůj nástroj k symbolizaci světa musí sahát do minulosti.

Finkova hra může symbolizovat svět díky své moci suspendovat dění i dějiny, alespoň dokud trvá. Podobně jako Huizinga, i Eugen Fink užívá plně sémantické šíře, již germánské jazyky propůjčují slovu „hra“, a prostřednictvím obrazu divadelní hry volně přechází od obrazu hry dětí k Oidipovu příběhu jakožto podobenství filosofa, který si vypichuje oči, aby mohl doopravdy vidět. Dramatická forma, v níž Oidipův příběh obvykle existuje, jej pak vede k prohlášení: „Je-li Oidipova tragédie symbolickým podobenstvím radikální lidské vůle k pravdě, a tedy podobenstvím filozofie, znamená to, že filozofie je zpřítomněna hrou“ (Fink 1993, s. 34).

Podobně jako Jacques Henriot klade Fink ve své fenomenologii hry důraz spíše na vzájemné vztahy hry a jiných základních fenoménů než na jejich oddělenost. Hranice nejrůznějšího druhu získávají prostupnost, povědomí o nich nicméně zůstává přítomno a uchovává si konstitutivní funkci.⁷⁸ Základem Finkova pojetí hry je totiž její „neskutečnost“ či (řeceno s Henriotem) „fikčnost“, která ke své existenci potřebuje oddělující šev vůči zbytku světa a umožňuje hře symbolizovat ostatní jsoucna v médiu řeči.

I v tomto bodu Fink navazuje na Huizingu, konkrétně na jeho tvrzení, že „za každým výrazem pro něco abstraktního stojí metafora a v každé metafoře je obsažena slovní hříčka. Tak si lidstvo vždy znovu vytváří svůj výraz pro bytí, druhý, fiktivní svět vedle světa přírody“ (Huizinga 1971, s. 12). Huizinga se nicméně z této obecné roviny, připomínající některá Finkova prohlášení,⁷⁹ velmi rychle stahuje a když se posléze vrací k problematice řeči, jde mu především o různé hermeticky konstruované, neprůhledné jazyky, které

⁷⁷ O Eugenu Finkovi jakožto mysliteli nostalgie po časech, kdy staré „Nebes a Země, Noci a Dne“ dosud měly svou platnost, píše Armin Wildermuth a shledává v tomto bodě afinitu mezi ním a Heideggerem (Wildermuth 2011, s. 219). Ani tato minulost ovšem není nevinnou preindustriální oázou, na jejíž obyvatele by snad bylo možné působit pomocí těchto prostých symbolů.

⁷⁸ K Finkovu odmítání hranic srov. např. jeho odpor vůči „principiálnímu agnosticizmu“ v přístupu k věcem (Fink 1996, 90–92). Proti tomu však stojí jeho výpovědi ve prospěch ohraničenosti hry (např. Fink 1992, 17).

⁷⁹ Fink např. vypovídá o herní povaze rituálu (tj. „kultovní hry“): „právě proto, že se ‚neskutečností‘, která patří ke zdání hry, distancuje [symbol] od masivně skutečných věcí, právě proto může odkazovat k původnější moci bytí. [...] Kultovní hra zpřítomňuje vládu bohů, jejich pořádající a řídící činnost“ (Fink 1993, 193). Lze říci, že tato pasáž v sobě spojuje všechny tři Huizingovy „velké původní činnosti lidského společenství“ – pořádající řeč, vysvětlující mýtus i posvěcující kult (Huizinga 1971, 12).

naopak porozumění světu maximálně ztěžují a herní hranici zbavují prostupnosti.⁸⁰ Fink oproti tomu již při prvním vytyčení svého filosofického úkolu hovoří o tom, že „hra v sobě chová odpoutané ‚konání jako by‘, zcela zvláštní ‚zdání‘, pozoruhodnou oblast ‚neskutečnosti‘“ (Fink 1993, s. 45).

Herní konání má být vzletně „odpoutané“, ve svém odpoutání se však obě sféry nemohou příliš vzdálit. Prázdný prostor mezi nimi musí zůstat přehlednutelný – to proto, aby byl komparativní materiál neherního světa hráči vždy k dispozici pro srovnání, a aby se zvláštní podvojná existence hry jakožto vědomého zdání nesmrštila do blouznění tvora zbaveného kontaktu s realitou.⁸¹

Důležitost komunikačních možností, které fenomén hranice do Finkovy koncepce hry vnesl, vyplývá také z jeho etymologického chápání pojmu symbol jakožto rozpůlené mince, jejíž dvě poloviny k sobě lze přiložit, „skládat zlomky tak, aby vytvořily jednotu“ s „tím, co je doplňuje“ (Fink 1993, s. 136). Tím, co dává takovému typu symbolu smysl, je právě hranice, nepravidelná prasklina procházející středem rozlomené mince.

Při aplikaci herní fenomenologie Eugena Finka na středověkou dvorskou literaturu se sluší krátce zmínit rovněž o působnosti obrazu zahrady na jeho pojetí hry, vystupující (ne zcela intencionálně) na povrch v českém dvojitém překladu textů *Oáza štěstí* a *Zahrada rozkoše*. Hra v tomto případě Finkovi splývá s volným a bezpečným rozhovorem v zahradním prostoru, při kterém lze načerpat sílu k angažmá v ostatních záležitostech tohoto světa, často souvisejících se smrtí.⁸²

Stejně jako pro Huizingu a Cailloise se i pro německého fenomenologa hra stává rovněž jakýmsi receptákulem, nádobou, která nás „objímá“ a „pojímá do sebe“ (Fink 1993, 94–95). Jako „symbol světa“ představuje hra fragment, částčku, která se sice neustále vztahuje k celku, je „předurčena k tomu, aby byla doplněna“ a provívá ji „univerzální přítomnost jediného, světaširého bytí“ (tamtéž, s. 136–137), její symbolická platnost je však založena právě na její částečnosti a omezeném bytí uvnitř světa, jak již bylo naznačeno.⁸³ Podle Finka nám tento fragment umožňuje zažívat odpočinek od účelů, ovládajících běžný život, i od neustálé povinnosti reinterpretovat *eudaimonii*, opravdové štěstí, které leží

⁸⁰ Viz např. kapitolu o „básnickém jazyce“ (Huizinga 1971, 124–125). Srov. již výše zmíněnou poznámku o jazykovém vytyčení herní plochy u Rogera Boase 1977, 103).

⁸¹ K důležitosti „dvojitosti“ povahy věcí a zejména člověka pro autora viz např. Fink 1993, 58–68. Srov. též Finkův popis úkolu filosofie jakožto potence nejvlastnějšího lidského nitra, vznikající však z „přebývání nadlidského v člověku“ (Fink 1996, 26; viz celou pasáž 25–30), a spojení lidské podvojnosti s potřebou hry ve shrnující *Oáze štěstí* (Fink 1992, 13–14).

⁸² Viz zejm. Fink 1992, s. 35–56. Srov. též Finkův obvyklý způsob zobrazení Platóna jakožto myslitele, který sice hře a válce upírá důstojnost základních kosmických pohybů, zároveň se ale sám nechává inspirovat hravými rozhovory s krásnými mladíky (Fink 1993, 105–109). Není bez zajímavosti, že obraz zahrady či sadu, půvabného smíšeného lesa, jakožto „místa míst“ nacházíme již ve středověké literatuře, v *Anticlaudianovi* Alana z Lille; tuto pasáž zmiňuje Ernst Robert Curtius, je tedy dost dobře možné, že ji Fink znal (Curtius 1998, 217).

⁸³ K tomuto problému dále Fink 1993, 137–139; srov. Elden 2008, 51. Myšlení hry především jako symbolu je společné všem Finkovým „ludickým“ textům, viz např. Fink 1992, s. 31–34.

někde vně nás, na dalekých místech, kam patrně nikdy nedojdeme.⁸⁴ Hra se děje teď a tady, dává nám nabídku „uklidněné přítomnosti“, „soběstačného smyslu“ a zve do jediné „oázy dosaženého štěstí“ na tomto světě (Fink 1992, s. 15).

V současném bádání o hře (zejména té středověké) bývá Eugen Fink označován za myslitele, který vyvrací překonanou Huizingovu koncepci magického kruhu oddělujícího hru a svět.⁸⁵ Domnívám se, že tento pohled je poněkud zavádějící. Fink je mezi herními teoretiky výjimečný spíše tím, jakým způsobem se k magickému kruhu staví. Hra podle něj patří mezi základní fenomény či „modality vztahu ke světu“⁸⁶ – tedy jako pátý člen k boji, lásce, práci a smrti. Má však potenciál zrcadlit či symbolizovat i všechno ostatní. Její hranice musí být udržena právě proto, aby mohly probíhat pochody vedoucí k tomuto „symbolizování“ či zrcadlení. Bytí ve hře, hraní si, představuje dynamický proces, ve kterém se jako lidé neustále vztahujeme ke světu, bereme z něj své nástroje, figurky k partii. Pohybujeme se tak na hranici hry, je však v našem zájmu tuto hranici neustále udržovat či znovu sjednávat, a to právě s ohledem na ostatní modality, které na nás zpoza ní dotírají. O této situaci lze snad říci, že hra (při které se neustále „hraje“ i o její vlastní vyznačení) se u Finka mnohem výrazněji než u jiných teoretiků stává zároveň fenoménem, který stojí proti času a jeho projevům v plození a smrti.

1.7 Hra jako rétorický fenomén (Sutton-Smith)

Huizinga, Caillois, Henriot i Fink zabudovávají své obrazy her do výpovědí o celku skutečnosti. Z her se pro ně staly klíčové prvky jejich vlastních světonázorů, o nichž je třeba čtenáře přesvědčit – třeba proto, aby si díky srovnání se situací v jiných dějinných obdobích uvědomil své barbarství a začal pracovat na opětovném zcivilizování sebe sama, jako ideální čtenář Huizingův na prahu 2. světové války,⁸⁷ nebo aby při svém usilování o pokrok na všech frontách neodřízl sám sebe od živného kořene archaického myšlení, v čemž se mu snaží zabránit Fink.⁸⁸ Jako taková se hra stává základem osobních rétorik zkoumaných vědců a právě v té roli ji zkoumá Američan novozélandského původu Brian Sutton-Smith. Jeho touhou je protříbit a zpřehlednit uvažování o hrách.

⁸⁴ Fink 1992, 13–15; srov. také výklad eudaimonie ve spojení s Hérakleitovou „hrou bohů“ a problémem kultické hry obecně (Fink 1993, 210–212).

⁸⁵ Srov. např. Slethaug 1993, 68; Escourido 2015, 194–195.

⁸⁶ Tak o nich hovoří Pavel Kouba, viz Fink 1992, 58.

⁸⁷ Srov. Richard 2012. Huizingova ludologická aktivita ve stínu nadcházející katastrofy se poněkud podobá sepisování alfonsinské *Libro de juegos* v bezmála obležené Seville, jak o ní referuje Schliebenová (Schlieben 2009; viz výše). Srov. též Huizingův esej *In de schaduwen van morgen* z roku 1936, který vyšel v českém překladu *Ve stínech zítřka* roku 1938.

⁸⁸ Srov. např. Fink 1992, s. 5–6, kde je načrtnut autorův záměr moderní věk vybavený tolika „objektivními herními možnostmi“ a tak gigantickým „aparátem pro život“ doplnit „spekulativním pojmem hry“, který by mohl v posledku vylepšit jeho fungování.

Pro Sutton-Smithe je rétorika „persvazivním diskursem [...] přijatým členy určité skupiny za účelem přesvědčení druhých o pravdivosti a platnosti svých přesvědčení“ (Sutton-Smith 1997, s. 8). Učenci přesvědčují druhé o pravdivosti svého pohledu na hru i na svět – v rámci podobného dialogu definují svou hru i trubadúři, jak dále uvidíme. Sutton-Smith již od počátku a patrně automaticky hovoří o „herní sféře“ (klada do uvozovek pouze první slovo ve spojení), která může proniknout kamkoli. „Prakticky cokoli může ve svých hranicích dovolit, aby nastala hra“ (tamtéž, s. 3). Začíná tedy od obrazu ohraničených množin, které se navzájem prostupují či vykvétají jedna uvnitř druhé. Sutton-Smith rozlišuje celkem sedm druhů „herní rétoriky“, roztríděných podle odpovědí na otázku „co je hra“; každá z nich vzchází ze vztahu s nějakým typem hry, což implikuje „nějaký typ epistemologické afinity mezi rétorikou a jejím herním předmětem zájmu“ a to, že „jejich spojení není náhodné“ (tamtéž, s. 15).

První rétorika v pořadí, privilegovaná samotným autorem,⁸⁹ umisťuje své těžiště v pojmu *pokroku*. Představuje hru jako zastávku na cestě dětského vývoje, fenomén, jehož prostřednictvím je vývoj jako takový umožněn, a možnost pro dospělé, jak se k dětství vracet. V současných pracích o hře se spojuje zejména s dětskou hrou a s představou, že dítě se prostřednictvím hry (jež často obnáší imitaci dospělých) učí pro život. Sutton-Smith shledává v jeho jádru představu o oddělenosti dětství a dospělosti, podle které je „dětství nevinné, nesexuální a závislé“ (Sutton-Smith 1997, s. 19) – a tedy plné hry. Jako taková s sebou hra nese rovněž stopu mládí, egoismu a narcismu dětí tváří v tvář osudu, která je nutná jako motivace jejich řádného vývoje. Co se případných mezí hry v rámci této rétoriky týče, tou nejvýraznější je patrně čas, pojímaný zde především jako daná lhůta určená ke hře. Takovou lhůtou je dětství a dospělé hry tak získávají určitou příchut' regrese. Spojení herní aktivity s mládím lze však promyslet i jinak a myslet hru jako prostředek „potvrzení svých dovedností bez ohledu na přibývajících důkazy o jejich mizení“ a „rituál proti úpadku“ (tamtéž, s. 48), jak Sutton-Smith demonstruje na případě penzistů hrajících golf.⁹⁰

Pro druhou rétoriku má hra podobu *osudu*. Toto pojetí rovněž patří k těm nejstarším a silně kontrastuje s předchozím uvedeným (do té míry, že s ním tvoří pár). Dnes nachází uplatnění především v oblasti hazardu. Archaičnost se projevuje i v tom, že „osudová“ hra je „spíše obligatorní než nenucená“ (Sutton-Smith 1997, s. 52), čímž uráží moderní senzibilitu, vnímající hru voluntárně (jak bylo zřejmé z předchozích interpretací huizingovských myslitelů). Běžná je rovněž nechuť spojovat s těmito prastarými představami hry děti; osudová hra je vnímána jako výhradní aktivita dospělých, jimž umožňuje prožívat sekulární „naději ve světě“ (tamtéž, s. 53), spjatou s představou výhry. A pokud se výhra nedostaví, hráč má alespoň pocit, že drží svou prohru ve vlastních rukou. Ze hry

⁸⁹ Když na konci studie autor předkládá rétoriku, s níž se sám ztotožňuje, definuje ji prostřednictvím „adaptivní variability“ která je při díle při všech možných typech evoluce a je tudíž tak obecná, že překračuje lidský druh (srov. Sutton-Smith 1997, s. 221–225).

⁹⁰ Narušení separace her pro děti (či „dospívající“) a her pro dospělé lze vnímat jako jednu z jednotlicích linií Sutton-Smithovy práce (srov. např. Hall 2014, s. 40–43).

pojaté jakožto funkce osudu nakonec vyrůstá „široký“ typ rétoriky, v němž se neptáme po výskytech slova „hra“ a jeho významech v určitém kontextu, ale hrou se stává „vše, co nemá bezprostřední adaptivní využitelnost“ (tamtéž, s. 58). Jako taková proto rétorika osudu žádnou zřetelnou hranici nemá; jediné pokud ji při „boji proti osudu“ vybuduje jednající bytost sama. Rétorika pokroku stojí v jasné opozici vůči rétorice osudu; ta osudová však ve většině světa dosud převládá a oba koncepty se střetávají na mnoha frontách jako „rivalové v boji o lidskou duši“ (tamtéž, s. 73), Hazardem je proto buď pohrdáno, anebo je regulován jako nutné zlo. Sutton-Smith nicméně upozorňuje, jak málo pozornosti bylo dosud věnováno hazardu jako nikoli výdělečné, ale zábavné aktivitě s omezeným rizikem. I „paradox, podle kterého si děti hrají a dospělí nikoli, má něco společného s kontrastem mezi rétorikou pokroku a rétorikou osudu“ (tamtéž, s. 72).

Třetí v pořadí, rétorika hry jakožto *moci*, je stejně dávnověká jako dvě předchozí. Spojuje se s agonální aktivitou, v jejímž rámci lze moc získat či projevit, a upevňuje status těch, kteří ovládají pravidla hry, anebo jsou jejími hrdiny. Moc (postup v hierarchii) je u Suttona-Smithe přímým produktem hry v rámci této rétoriky, jež se tím pádem dosti vzdaluje huizingovskému pojetí hry jako činnosti, která má svůj cíl v sobě samé – moc proti hře ostatně stojí i u Eugena Finka. Autor nicméně právě na tomto místě cituje Huizingu jakožto exponenta civilizační moci agónu (stejným způsobem jej ostatně čte i Roger Caillois); v dospělé⁹¹ hře *Homo ludens* dle Sutton-Smithe „ze soutěže vyrůstá identita“ – a tedy i sociální hierarchie (Sutton-Smith 1997, s. 78). Hra však není jen prostředkem k nabytí moci, ale v rámci této rétoriky zastává rovněž mediační funkci v mocenských konfliktech (autor se na tomto místě odvolává na výzkumy Victora Turnera a Clifforda Geertze). Do takto pojatých her vtékají rozpory ve společnosti. K mocenské rovnováze (tentokrát uvnitř jedince) se má ostatně vztahovat i ta „nejprapůvodnější z moderních herních teorií“, Schillerovo tvrzení, že hra vzniká „z přetlaku nadbytečné energie“ (tamtéž, s. 74–75).⁹² Nebezpečím vymezujícím hru moci tedy může být nedostatek této energie, třeba i uměle vyvolaný – totiž smrt, která jako stín doprovází Huizingův agón.

Hra se včleňuje do čtvrté rétoriky spojené s *identitou* obvykle při obřadech, posilujících sílu společenství. Projevem takové hry ovšem nejsou archaické rituály, které by spadaly mnohem spíše do rétoriky osudu, ale moderní podoby karnevalu, přehlídky, sportovní utkání, se kterými se může identifikovat celá komunita. Při podobných oslavách se nám daří překonat vlastní soutěživou a tedy konfliktní povahu tak, že ji oslavíme. Komunitní hra může k válce vést, může ji však také nahradit, být nástrojem míru, dočasného smíření (pod jehož hladinou samozřejmě neustále bublají staré animozity). Na rozdíl od jiných rétorik je u té slavnostně identitární velmi jasně patrný vztah mezi dvojznačností a rétorikou: „Ambigvita vytváří rétoriku, rétorika dává vznik svátečnímu dění, sváteční dění umenšuje dvojznačnost“ (Sutton-Smith 1997, s. 110). Komunita hrající hru se ovšem

⁹¹ K paradoxnímu vyloučení dětí z Huizingovy kulturotvorné hry srov. Yarnal *et al.* 2009, s. 146–147. Podobné vyloučení (jež ovšem zůstává pouze na implicitní úrovni) stíhá i ženy a starce.

⁹² K pravděpodobným kořenům tohoto „prapůvodního dikta“ srov. Oz-Salzberger 2010.

stává kruhem vyvolených, těch, kteří si mohou dovolit si hrát (anebo jsou v pozici, aby si hru mohli vychutnat). Na tuto skutečnost upozorňuje autor ve zmínce o typicky „britské rétorice morálně povznášejícího efektu sportování“ (tamtéž, s. 97), jež se odrazila v ideálu a organizaci novodobých olympijských her, určených jen pro amatéry – ve skutečnosti ovšem „gentlemany, kteří si mohli dovolit takovou zábavu“ (tamtéž). Taková komunita se zároveň stává předmětem touhy – nejdůležitější v takových hrách není vyhrát, ale nestát mimo. Za její hranicí stojí pária.

Rétorika hry jako *imaginární entity* má rovněž moderní původ a pojímá do sebe zejména improvizaci a uměleckou tvorbu všeho druhu včetně té literární. Dle autora se tímto směrem vydávají všichni herní teoretici, kteří věří, že při hře probíhá „nějaký druh transformace“ (Sutton-Smith 1997, s. 127), který nelze subsumovat pod hlavičku prostého vývoje. Tato rétorika je patrně nejmetaforičtější a jako taková je nejvíce ohrožena panludistickými tendencemi. Její určující výpověď pronesl opět Schiller: „Člověk je dokonale lidský, jen když si hraje“ (tamtéž, s. 131). Právě v této kapitole se Sutton-Smith věnuje „literatuře jakožto hře“ a rétoriku imaginace prezentuje jako tu nejpłodnější v oblasti literárních interpretací. Opět hovoří o Huizingovi jako o příkladném praktikovi širokých herních rétorik, pro něhož se poezie transformuje ve hru, a tak tvoří most mezi hravým divošstvím a současnou civilizací, neboť v mladších, vážnějších fázích kultury už „baštou kvetoucích, ušlechtilých hry“ zůstává jen básnictví (Huizinga 1971, s. 124) jakožto „posvátná hra“, která se obrací „ve hru radostnou“ a v „silně strhující soutěžení“ (tamtéž, s. 113). Sutton-Smith v souvislosti s těmito obrazy hovoří o „romantické rétorice“, která „nenese mnoho jiné pravdivosti, ať historické nebo vědecké“ (Sutton-Smith 1997, s. 136), a je další ukázkou herní rétoriky širokého typu. Právě s ní spojuje autor pochmurnou věštbu o příštích generacích, které budou „Bez ohledu na to, co bude o věci říkat opravdová věda, věřit, že naše mysl si neustále hraje [...] Rétorika imaginace pravděpodobně překoná jakékoli důkazy“ (tamtéž, s. 149). Aktem ohrožujícím tuto hru by tak patrně bylo odmítnutí aktéra podstupovat stále nové a nové proměny, čili rigidita všeho druhu. Namísto Huizingovy imaginace zajaté do cely básnictví, kam se musela stáhnout ze širého pole světa, totiž Sutton-Smith v této kapitole buduje spíše obraz pohlcující flexibility zbavené jasného vektoru vývoje, charakteristického pro první rétoriku v pořadí.

Šestá a nejmodernější *jáská rétorika* (rhetorics of self) se zaměřuje na hry provozované o samotě; „hra je zde idealizována prostřednictvím pozornosti věnované pozitivním prožitkům hráčů“ (Sutton-Smith 1997, s. 11), zaměřuje se na „psychologii jednotlivých hráčů“ a „vyhýbá se historickým a antropologickým kontextům hry“ (s. 173). Jedná se o baštu individualismu a individualisticky pojaté svobody. Z jedné strany ji tudíž ohrožuje kolektiv svými nároky, ze druhé (a patrně výrazněji) šílenství, rozpad individua do navzájem nekompatibilních fragmentů.

Sedmé pojetí hry jakožto *frivolní aktivity* má opět pradávnou historii, honosí se shodným stářím s rétorikami pokroku, osudu a moci. Všechny jmenované rétoriky nějakým způsobem reflektuje, podvrací, „oponuje jejich serióznosti“ (Sutton-Smith 1997, s. 201). Váže se k zahálce a k marným věcem, vyrůstají z ní karnevalové fenomény v té podobě, jakou zkoumal Bachtin.⁹³ Po dlouhou dobu byla vystavena pohrdání (a to i ze strany romantiků) a zásluhu o její oprášení lze připsat až Huizingovi, který alespoň v tomto případě shodil „puritánské okovy“ a ustavil „poetický svět hry“ ve kterém má své místo i frivolita (s. 202). Tato rétorika má sklon dekonstruovat a podobně jako rétorika osudu (spojená s náboženstvím) i tato odmítá plně přijmout realitu i smrtelnost, resp. nepřihlíží k nim.

1.8 Kypění

K jednotlivým Sutton-Smithovým rétorikám se budu v následujících kapitolách vracet podle potřeby, uvedený přehled poskytuje nástin variability pojetí hry těsně před masivním nástupem počítačů, který herní uvažování proměnil a rozšířil. Zejména mi půjde o příklady možných interakcí a splývání jednotlivých herních rétorik, zejména v podobě sporu mezi rétorikou vývoje a osudu, který se v *Cantigas* i v rukopisu *R* vyskytuje poměrně hojně.

Trubadúři se mezi sebou přou o žádoucí kvalitu svých her a o adekvátnost jazyka, kterým je popisují. Král Alfons se snaží nahradit jeden typ hraní jiným a zbavit svou zemi hazardu, jak dále uvidíme. Hra je přitom neustále spojována s láskou a skrze různé podoby lásky je rovněž nabízeno řešení vzniklých problémů. Hra se tak protíná s Erótem, jedním z Finkových základních fenoménů určujících lidskou existenci, který má potenciál k zahlcení světa pomocí sebe sama, stále novými a novými tvary téhož původu. Tím jsou si láska se hrou blízké a tím se liší od zbytku Finkových základních fenoménů. Smrt je oproti tomu jen jedna a s ničím se nespájí. Její linka ohraničuje svět, jsouc stejná pro každého a všude (alespoň z hlediska živých smrtelníků). Práce (jakožto další základní fenomén) vychází ze země⁹⁴ a je právě tímto limitována. K dispozici má pouze ohraničené množství materiálu, naráží na hranice nedostatku a smrti.⁹⁵ Moc (a s ní spojený boj) rovněž především štěpí existující jsoucna, cestou anihilace protivníků či jejich podmanění spěje k singularitě či k hierarchii s jedinečným vrcholem, vůdcem.

⁹³ Tento „hravý badatel“ (Sutton-Smith 1997, s. 6) tak ovšem dle autora činil v rámci rétoriky imaginace (tamtéž, s. 140–141). Sutton-Smith se u Bachtina soustřeďuje na groteskno, vulgaritu a kanadské žertíky, které doprovázejí karnevalovou aktivitu a jsou spojeny s pozitivním přeznačením těla a obnovujícím smíchem (srov. Bachtin 2007, s. 9–67). Jeho práce o románu pak čte v rámci téže imaginační rétoriky jako průzkum „rejstříku nekonečné dialektické hry“ imaginace (Sutton-Smith 1997, s. 142), při které „Bachtin dělá s lidmi totéž, co Derrida se slovy“ (tamtéž, s. 145).

⁹⁴ Srov. Fink 1992, s. 12.

⁹⁵ Též proto se, na rozdíl od hry, nemůže vznést ke „konečnému účelu“ a staví jen síť přechodných cílů (srov. Fink 1992, s. 15). Enumeraci omezených vztahů k zemským jsoucnům, do kterých práce vstupuje, podává Fink 1993, s. 56. Při takové aktivitě právě kvůli její citelné omezenosti začínáme doufat, že „výše než my jsou bytosti mocnější, které jsou neviditelné a které nejsou dány v našem okolí jako viditelné fenomény“ (tamtéž, s. 57).

Hra však ke své tvorbě nepotřebuje pozemský materiál – dokáže produkovat i pomocí neomezeného množství variací zcela bez ohledu na účelnost, která svazuje práci. V prostoročasu ohraničeném smrtí tak může dosáhnout nekonečné složitosti v nekonečných proměnách – Finkovi bohové neustále hrají, protože nemohou zemřít; člověk umírá, třeba i následkem oné božské hry,⁹⁶ a hraje si *přesto*. Lásky je pak (pro)kreativní silou par excellence, jedinou takovou silou v pravém slova smyslu. To, co je pro práci a boj omezením, totiž tělesnost člověka, představuje pro lásku výhodu a zbraň v boji se smrtí. Tělesná láska, která „ke zplození a narození potřebuje lože“ (Fink 1993, s. 181) triumfuje jako síla života, zároveň však do světa vnáší nebezpečí neohraničeného růstu. Kvůli této své výsostné moci se rovněž stává navýsost nebezpečnou.

Incest, jehož odlesk ze sexuální lásky nikdy nemizí, jak na začátku této kapitoly naznačil Roland Barthes, spěje svým způsobem k chiméře dokonalého množení, při které z minimálního počtu entit v minimální vzdálenosti od sebe navzájem a tedy za vynaložení minimálního objemu sil získáme maximální výnos – ať již vášně, z níž se v takto zahuštěném prostoru těžko uniká zpět k racionalitě, nebo potomků.⁹⁷ I proto se obraz krvesmilstva k popisu nebezpečí lásky tak dobře hodí.

Finkův člověk by si patrně přál zažít dokonalý triumf sil života – při domyšlení tohoto žádoucího stavu se však ukazuje, že i v něm hrozí nebezpečí. Při prolnutí lásky a hry (a tedy zrušení hranic) není o co stát. Hra na lásku za současného oddělení obou fenoménů však sama o sobě zřejmě nestačí. Řešení, jehož se svým způsobem dotýkaly všechny koncepce ohraničení či nutného vnitřního rozpojení hry, může spočívat v ustavení *hry s neustálým vědomím nebezpečí*, které hrozí hráči i hrací ploše (světu).⁹⁸

⁹⁶ Dobrým příkladem, který má svou váhu i pro středověkou literaturu, je Finkem užitá vyprávění o Paridově soudu jako o sváru bohyň, který byl z jejich strany ironickým znázorněním lidských tahanic (neboť „bohům je vše snadné a lehké“, „bohové si hrají“; Fink 1993, s. 168), na pozemské úrovni však způsobil zkázu Tróje.

⁹⁷ Srov. Archibald 2001, s. 25–26, která tvrdí, že pro středověké myslitele není na incestních vztazích v první řadě škodlivá genetická inferiorita případného potomstva, ale skutečnost, že k nelegitimnímu vybíjení touhy těla jakožto nepřítelkyně duše může docházet *tak blízko a tak snadno*, v rámci jedné rodiny.

⁹⁸ Oporu zde nacházím ve velmi šťastné formulaci Martina Pokorného: „Hry jsou instituce volnosti – a jejich podstatným rysem je odstavení jistého nebezpečí, jako když vstupujeme na horskou dráhu s vědomím její funkčnosti. Možnost hrát šachovou partii na život a na smrt tuto tezi nevyvrací, naopak ji dokazuje: smysl hry i zde tkví právě v tom, že dokud se hraje, jsou všechny hrozby čistě šachové povahy – rizika jiného druhu se projevují až poté, co hra skončí“ (Pokorný 2014, s. 250).

2 HRŮZY MILOSTNÉ POEZIE

V předchozí kapitole jsme z hlediska různých teoretických přístupů ke hře sledovali, že tento fenomén ke své existenci potřebuje distanci či hranici, která by na vymezenou dobu udržela při životě jeho podvojnou podstatu. K podvojnosti či ambigvitě hry přistoupil každý z badatelů svým způsobem, vždy se však ukázalo, že hra může jen těžko existovat jako samostatný fenomén, bez ohledu na fenomény jiné. Její svátečnost vyniká s ohledem na všední čas, „oáza štěstí“ funguje jen díky tomu, že je obklopena pouští. Henriotovo pojetí hry jakožto vědomé fikce zdůrazňuje tento aspekt, když zároveň posiluje vědomí o potřebě vlády rozlišujícího, rozumného subjektu nad hrou. Právě z tohoto hlediska nyní přečtu několik pasáží z moderních dějin pojmu dvorné lásky, ve kterých se ukazuje důležitost aktéra, jenž by milostným aktivitám uprostřed omezeného a lidmi nasyceného prostoru dvora, často stejně křehkého a obtížně udržitelného jako hra, propůjčil smysl a umožnil aktérům i čtenářům orientaci. Pomocí tohoto čtení definuji pojem, který nadále užívám. Už od doby Gastona Parise tuto dvornou lásku odlišuje od prosté politické moci silná spojitost mezi mocí organizovat či orientovat prostor a pohlavím a tuto hru, jak se zdá, garantují ženy. Na způsob této garance a její odrazy v rozhovoru o povaze dvorné lásky se zaměřím v první části této kapitoly.

Následně se obrátím k základním nebezpečím, která hrozí hře – tentokrát již specificky té „dvorné“. Od Finka víme, že hry jsou zpravidla ohroženy fenomény či pohyby života, které končí vně hranic obývaného světa. Buď v místě smrti, anebo v chrámovém okrsku v prostoru, který možná náleží „nejvyššímu dobru“, při pohledu ze světa o něm však lze pouze „uctivě mlčet“, anebo jej uchopit a vtáhnout do světa alespoň „jako symbol“ (Fink 1993, s. 161–162), který nám ovšem může posloužit pouze k interpretaci nitrosvětských fenoménů, nikoli prostoru za ním. Budu se ptát, jak tato smrt souvisí se ženami v rolích objektů touhy, milujících matek a soudkyň zároveň.

2.1 Láska v soudní síni (Paris, Robertson, Lacan)

Oddíl o incestní a v posledku destruktivní touze po klidu matčina objetí z *Fragmentů milostného diskurzu* citovaný na počátku první kapitoly může sloužit i jako důkaz toho, jak důležitou roli zaujímá u Rolanda Barthesa matka jakožto dárkyně smyslu a producentka řeči.⁹⁹ Obraz podobně postavené mocné ženy stojí i na začátku moderních dějin pojmu *amour courtois*. Dnešní smysl¹⁰⁰ tomuto sousloví vtiskl a legitimním předmětem

⁹⁹ Tento prvek Barthesova myšlení systematicky sleduje Coste 1998, zejm. s. 187–192.

¹⁰⁰ Srov. Svobodová 2012, s. 10. Srov. Zink 2013, s. 117–118, který upozorňuje, že spojení *amor cortis* sice nacházíme např. v okcitánském románu *Flamenca*, celá věta má však význam „předstíral, že je v lásce dvorný“ a ne „předstíral dvorskou lásku“. Nesporné spojení „*cortes' amor*“ se tak objevuje pouze v písni „*Gent es, mentr'om n'a lezer*“ (BEdT 323,18; R, f. 6^{vb}) – tam je však nacházíme pouze v některých rukopisech. R (spolu s C) dává na inkriminovaném místě (¶9; srov. Peire d'Alvernia 1955, v. 58) přednost spojení „*certas amors*“.

výzkumu je učinil Gaston Paris v závěru 19. století,¹⁰¹ když se v rozsáhlých črtách k budoucí syntéze pokoušel o „metodický průzkum oné ohromné oblasti poezie, které se říká cyklus Kulatého stolu či cyklus krále Artuše“ (Paris 1881, s. 465). Ve dvanáctém čísle revue *Romania* tak pojednal rovněž o zvláštním, matoucím vztahu mezi rytířem Lancelotem a královnou Guenevrou v románu *Chevalier de la Charrette* Chrétiena de Troyes.¹⁰²

Jedním ze základních prvků, které v románu Paris shledává, je nesrozumitelnost dějů okolo neznámého rytířského protagonisty, Lancelota putujícího pro tuto chvíli beze jména. Základním prvkem tohoto románu je titulní kára pro odsouzené, „kterou měli tehdy lidé k tomu, k čemu dnes slouží pranýře“ (v. 521–522)¹⁰³, a na kterou nikdo nenaštoupí bez ostudy. Lancelot na ni přesto usedá a dokazuje tak, že se na rozdíl od přihlížejícího rytíře Gauvaina dovede pokořit.¹⁰⁴ Mnohem později se ukáže, že tak hrdina sám sebe zostudil kvůli své lásce ke královně; na začátku však o této lásce nevíme nic a její náznaky můžeme interpretovat teprve zpětně. Královna sama na scéně schází, neboť byla v zápletkce celého románu unesena do vzdáleného království Gorre. Gaston Paris při interpretaci této scény klade vzrušené otázky: „Kdo je ten trpaslík, který řídí [káru]? Jaký prospěch měl z toho, že Lancelota donutil vykonat zahanbující úkon? Jak se mohla královna vůbec dozvědět o této příhodě? Nerozumíme ničemu“ (Paris 1883, s. 483), a to přesto, že bychom jako čtenáři chápat chtěli – zajímá nás příběh, a jak víme, královna i celá země jsou v nebezpečí.

Je dobré vědět, že Parisova dvorná láska se rodí právě z tohoto pocitu neporozumění a touhy jej překonat. Při čtení příběhu, který vypovídá rovněž o křehkosti bezpečí, které panuje v centru moci, kde se střetávají ambice mnoha aktérů z mnoha sfér. Povědomí o tomto problému mají (a prohlubují) všechny Chrétienovy romány. V *Cligèsovi*¹⁰⁵ je tak čtenář svědkem povstání dříve věrného družníka proti králi Artušovi, i převratu v srdci byzantské říše, kde regent Alis odmítá předat moc právoplatnému následníku trůnu, svému synovci a titulnímu hrdinovi. Na začátku *Rytíře se lvem* mizí ideální centrum ze zorného pole dvorských rytířů. Král, vychválený o několik veršů dříve jako výtečný odznak epochy, ve které se ještě (na rozdíl od současnosti) lásce dařilo, totiž odchází do svých komnat, zapomíná tam sám na sebe a usíná – a umožňuje tak Guenevře, aby sešla mezi ně a bavila se po svém. V *Příběhu o míse* (tj. o „grálu“) jsou prostory podobné dvorskému centru moci důsledně spojovány s obrazy porušení, překročení a nebezpečí, je muž se nedaří bránit: z matčina hradu, kde měl žít bez ponětí o tom, že existuje rytířství,

¹⁰¹ K závaznosti Parisova pojetí tohoto citu viz jako doklad např. úvodní teatrální výzvu „robertsoniána“ Johna Bentina ke čtenářům, aby před vstupem do jeho článku (pokud je to možné) alespoň na chvíli zapomněli na to, jak Stendhal trubadúry četl a jak o nich potom Gaston Paris (následován C. S. Lewisem a Denisem de Rougemont) vypovídal (Benton 1968, s. 19). K přehledu Robertsonových výhrad vůči tomuto pojmu (jakožto něčemu, co by mohlo být myšleno vážně) srov. např. Svobodová 2012, s. 15–16.

¹⁰² Shrnutí obsahu tohoto textu i konsenzuálních interpretací k němu v češtině nabízí Pelán 2006, s. 339–347.

¹⁰³ „De ce servoit charrete lores | Don li pilori servent ores“ (Chrétien de Troyes 1994).

¹⁰⁴ Paris sám Gauvaina hájí. Tento rytíř je podle něj „stejnou měrou věrný a dvorný, jako statečný“, jenomže „Lancelot je těmito vlastnostmi obdařen ještě viditelněji“ (Paris 1883, s. 516) a proto svého druhu odsouvá do pozadí.

¹⁰⁵ Srov. český překlad Jiřího Konůpka (Chrétien de Troyes 1967).

nakonec „velšský mladík“ (budoucí Perceval) vyjíždí za rytířským povoláním a nikdo mu v tom není schopen zabránit. Ve stanu na louce hrdina v zásadě znásilní a okrade dámu, odpovědnou za tento prostor, dokud se její milý Orgueilleux de la Lande nevrátí z lesa,¹⁰⁶ na hradě krále Artuše je svědkem toho, že lze, aby nepřátelský Rudý rytíř vjel až do hodoní síně, odcizil ze stolu kalich a nezraněn jej vyvezl zpět.

Nejvýraznější scénou tohoto typu, která je zároveň podle klasické chronologie Chrétienových románů první v řadě, je scéna se „zvykem bílého jelena“ na začátku *Ereka a Enidy*:

Jednoho velikonočního dne, v jarním čase,
Držel na Caradigantu, svém hradě,
král Artuš dvůr –
nikdy nebyl k vidění žádný tak bohatý,
protože zde bylo mnoho dobrých rytířů,
smělých, odvážných a hrdých,
a bohaté dámy a panny,
urozené a krásné dcery králů.
Ale předtím, než se měl dvůr rozejít,
pravil král ke svým rytířům,
že by si přál uspořádat hon na bílého jelena,
aby tak obnovil zvyk.
Můj pán Gauvain nebyl potěšen,
když to slovo uslyšel:
„Pane“, řekl, „z tohoto honu
vám nevzejde radost ani vděk.
Odedávna přece víme,
jaký zvyk se váže k bílému jelenovi.
Ten, komu se podaří bílého jelena skolit,
ten bude moci právem políbit
mezi pannami na vašem dvoře
tu nejkrásnější, ať to ukřivdí komukoli.
Z toho může vzejít veliké zlo –
je zde shromážděno přes pět set
panen z těch nejvyšších rodů,
urozených a moudrých královských dcer,
a žádná z nich není bez přítele,
chrabrého a smělého rytíře,
a každý z nich je odhodlán tvrdit,
ať už právem, nebo neprávem,
že ta, která je milá jejích srdci,
je tou nejkrásnější a nejurozenější.
Král odpověděl: „To já dobře vím,
kvůli tomu však od svého úmyslu neupustím,
neboť se nesluší odporovat
slovu pronesenému králem.
Zítřka brzy ráno s velikou kratochvílí
všichni vyjedeme na hon bílého jelena
do lesa dobrodružných příhod.
Tento hon je velmi podivuhodný. (v. 27–66)¹⁰⁷

¹⁰⁶ Absurdita scény je ještě posílena tím, že stan mladíkovi připomíná kostel (a tedy jeden uzel v síti sakrální moci). Její důležitost i spojení se ženskou mocí zdůrazňuje přítomnost Orgueilleuse de Logres ve druhé části, kde tato dívka spílá Gauvainovi stejně, jako své milé spílal po návratu z lesa Orgueilleux (viz např. Saly 1995, s. 161–164).

¹⁰⁷ „Un jor de Pasque, au tans novel, | A Caradigant, son chastel, | Ot li rois Artus cort tenue. | Onc si riche ne fu veüe, | Car mout i ot boens chevaliers, | Hardiz et corageus et fiers, | Et riches dames et puceles, | Filles a rois, gees et beles. |

Tato pasáž bývá obvykle čtena jako prezentace „problematické hodnoty“ dvorské lásky, která zde „spíše rozděluje, než spojuje“, „ohrožuje řád“ a „vnáší na dvůr nesvár“ (Pelán 2006, s. 322). Ohrožení trvanlivosti dvora jakožto poklidného setkání ozbrojených rytířů zde však v první řadě nevychází z přítomnosti těch nejurozenějších dam, ke kterým jsou tyto rytíři v souladu se svou touhou¹⁰⁸ poutáni dvornou láskou. Tato konfigurace naopak zakládá skvělost tohoto zasedání, jeho bohatství (jak čteme ve v. 30–34). Konstruktivní potenciál lásky uprostřed dvora naopak spíše umožňuje odsunout „vzpomínku na násilí“ (Simpson 2007, s. 89) základacího aktu tohoto dvora, na to, že celá podivuhodná idyla dvanácti šťastných let Artušovy vlády spočívá na jeho vojenských úspěších, tj. na jeho efektivitě při hájení a rozšiřování scény příběhu, království Logres proti útočícím Sasům, ale také proti okolním monarchům. Pokud by efektivita krále jakožto ochránce právě tohoto míru před vnějším nebezpečím upadla, skončila by i dvorská idyla.¹⁰⁹

V této scéně nebezpečí přichází zevnitř panovnické sféry, má podobu zvyku, tedy tradičně opakovaného úkonu, který příběh na jedné straně spojuje s příběhy o keltském zasněžení,¹¹⁰ na druhé odkazuje svým tradičním, slavnostním charakterem a iterabilitou k Huizingově hře.¹¹¹ Nejen, že mu král Artuš není schopen čelit – on je dokonce uvádí na scénu. V prostředí nasyceném osobními aspiracemi však tento zvyk opakovatelný není, jak vidno. Vítěz soutěže si totiž svou odměnu, možnost přiřknout jedné z dam suverenitu nad ostatními, nutně nese ze hry ven do vnějšího světa a kříží s ní nehnědné zájmy ostatních dvorských aktérů. Dvorskou kratochvíli (deduit; v. 63) je třeba definovat jinak. Král však své slovo nemůže vzít zpět, aniž by ohrozil řád, který spočívá na jeho schopnosti udržovat pomocí svých rozkazů a jiných závazných slov mír – který byl právě jeho výpovědí nahlodán.¹¹² Téma slov a jejich následků ostatně prochází *Erekem a Enidou* skrz naskrz.

Křehkost dvorské nádhery je srozumitelná pouze s ohledem na ženy a milostné vztahy, jimž rytíř Gauvain, nepřekonatelný milenec mezi rytíři Kruhového stolu, rozumí mno-

Mais ainçois que la corz fausist, | Li rois a ses chevaliers dist | Qu'il voloit le blanc cerf chacier | Por la costume ressaucier. | Mon seignor Gauvain ne plot mie, | Quant il ot la parole oïe: | „Sire, fait il, de ceste chace | N'avroiz vos ja ne gré ne grace. | Nos savommes bien tuit pieç'a | Quel costume li blans cers a. | Qui le blanc cerf ocirre puet, | Par raison baisier li estuet | Des puceles de vostre cort | La plus bele, a que qu[e] il tort. | Maus en porroit avenir granz: | Encor a il ceanz .vc. | Damoiseles de hauz parages, | Filles de rois, gentes et sages, | Et n'i a nule n'ait ami | Chevalier vaillant et hardi, | Que chascuns desrasnier voudroit, | Ou fust a tort ou fust a droit, | Que cele qui lui atalante | Est la plus bele et la plus gente.' | Li rois respont: „Ce sai je bien, | Mais por ce n'en lairai je rien, | Car ne doit estre contredite | Parole puis que rois l'a dite. | Le matinet par grant deduit | Irons chacier le blanc cerf tuit | En la forest aventureuse. | Ceste chace est mout merveillouse“ (Chrétien de Troyes 1994).

¹⁰⁸ Srov. užití slovesa „atalanter“, které náleží do „truvérského“ vokabuláře a označuje toužení vzbuzené v milenci jeho dámou (srov. např. Lavis 1972, s. 68). Již přítomnost tohoto slova dostatečně vymezuje vztah mezi rytíři a dámami jako „dvorně milostný“ v linii načrtnuté trubadúry. Srov. první sloku z „Ab la doussor del temps novel“ níže.

¹⁰⁹ Domnívám se, že jedině v tomto smyslu lze často zmateného a pasivního Chrétienova Artuše chápat jako garanta dvora jakožto „paradigmatického obrazu řádu“ (srov. Pelán 2006, s. 322). Tímto řádem je především tento nejistý mír, jenž ovšem Artuš sám v této scéně i jinde (srov. výpravu ke kouzelnému prameni v *Yvainovi*) v důsledku narušuje.

¹¹⁰ Ke keltským motivům spojeným se zobrazením různých dvorů v Erekovi viz např. Meneghetti 1976.

¹¹¹ Srov. Huizinga 1971, s. 22–28, a Sutton-Smith 1997, s. 79.

¹¹² Chrétienův Artuš takto narušuje svůj vlastní řád a jedná jako „rex inutilis“ či přímo „škodlivý král“ poměrně často, jak ukazuje např. Maddox 1988, s. 13–17, k Erekovi s. 16.

hem lépe než Artuš. Jeho intervence patrně představuje majoritní názor či výtku vůči králi mezi rytíři.¹¹³ Právě prostřednictvím žen může „zvyk“ překročit kouzelný kruh a způsobit opravdový konflikt; v moci žen je tuto hranici udržet, obhájit svou excelencí, jak se nakonec děje, když do románu vstoupí Enida jakožto kráska, o jejímž prvenství nikdo nepochybuje. Je jako *femina ex machina* či žena zrozená příhodou, tj. osudem či prozřetelným božským aktérem, jehož „podivuhodná“ moc se zjevně aktivuje v lese určeném k destruktivnímu lovu (srov. v. 65–66).

Jako odpověď na pocit nesrozumitelnosti a zmatku atakující v podobných scénách románu o Lancelotovi čtenáře nakonec Paris nabízí obrat k celkovému „*espritu* Chrétienovy básně“ (Paris 1883, s. 516), jímž má být nová koncepce lásky – a tedy způsob, jakým situaci ohrožení vyřešit za pomoci ženy, podobně jako se děje v Erekevi. Parisovu čtenářku je tato koncepce, *amour courtois*, předložena formou výčtu. „Hlavní rysy takto pojaté lásky jsou následující“, praví Paris:

1. Je *nelegitimní*, tajná. [...] Ze strany ženy představuje dar, který lze kdykoli vzít zpět. Právě kvůli této obrovské oběti, kterou činí, a kvůli nebezpečí, s nímž neustále koketuje, dosahuje žena nadřazenosti a milenec se k ní chová podle toho.

2. Kvůli tomu je milenec vždy *na nižší pozici* pod ženou. [...] Neustále se chvěje, i kdyby to jinak byl ten nejstatečnější z válečníků. Ona se k němu naproti tomu z upřímné lásky chová vrtošivě, často je nespravedlivá, povýšená či pohrdlivá; vyvolává v něm pocit, že ji může každou chvíli ztratit, a že pokud by se jen v nejmenším zachoval v rozporu s řádem lásky, také by ji ztratil.

3. On, aby byl hoden projevů něžnosti, po kterých touží, či které již obdržel, koná všechny možné *hrdinské skutky*. Ona na oplátku neustále sní o tom, jak by jej učinila lepším, a zvýšila jeho „cenu“. Její zjevné rozmary [...] plní pouze roli prostředků k tomu, aby paní protříbila jeho lásku nebo zvýšila jeho statečnost.

4. V poslední řadě (a jako shrnutí výše řečeného) je láska *uměním, vědou, ctností*, která má svá pravidla, podobně jako rytířství anebo dvornost [...] a ta nesmí zanedbávat ten, kdo nechce být shledán nehodným.

Pokud je mi známo, v žádném jiném francouzském díle se takto definovaná *dvorná láska* neobjevuje dříve, než v *Rytíři na káře*. (Paris 1883, s. 519–519)

Parisův čtyřbodový systém tvoří z ženy suverénku, která má moc nad konáním svého milence, podobně jako má v tomto Chrétienově románu královna moc nad smyslem všech nepochopitelných událostí a její vstup do příběhu s sebou nese znatelné vyjasnění situace. Mějme na paměti, že Gaston Paris je při zobecňování svých zjištění o lásce velmi opatrný. Jeho dvorská láska zůstává především láskou Guenevry a Lancelota v jednom konkrétním románu; srovnání s jinými texty (zejm. s příběhem Tristana a Isoldy)¹¹⁴ mu neslouží k tomu, aby jim svou dvornou lásku přizpůsobil, ani aby své čtyři body rozmnožil. Při podobných komparacích naopak definici lásky zužuje – lásku mezi Tristanem a Isoldou tak neprohlašuje za příbuzný typ rozmluvy o lásce, ale je to pro něj „něco úplně

¹¹³ Srov. Foulon 1958, s. 131.

¹¹⁴ Srov. Zink 2004, s. 321.

jiného: jednoduchá vášeň, planoucí, přirozená, neznalá subtilit a vytríbenosti vztahu mezi Lancelotem a Guenevrou“ (Paris 1883, s. 519).¹¹⁵

Ženská moc je tedy, jak se zdá, pro Gastona Parise prvořadým prvkem moderujícím dvorská nebezpečí i nesrozumitelnost světa¹¹⁶ a tato skutečnost se ukáže určující pro další debatu o tomto fenoménu až dodnes. Pro naši práci je důležité, že tento pojem vzniká právě nad četbou Chrétienova románu o Lancelotovi plném překračování nejrůznějších hranic, z Artušova království Logres do tajemného Gorre a zase zpět. Román má dva hrdiny, Lancelota a Gauvaina, a při sledování jednoho obvykle netušíme, co dělá či v jakém nebezpečí se nachází ten druhý. Gaston Paris si velmi platně všímá, že tomuto prostoru vtiskuje řád jedině královna jakožto suverénní osoba, která jedná, ačkoli sama často netuší, jak se věci mají, je zmatená či nejistá. Guenevra není jen objektem touhy, který by se podoben bílému jelenovi z Ereka a Enidy vzdaloval od toužících aktérů (tj. od rytířů kruhového stolu) a tak uváděl do pohybu příběh. Rovněž zde plní roli stabilní kotvy. Předkládá úhel pohledu, ze kterého lze tomuto příběhu přiřknout povahu souvislého celku. Dvorná láska, s královnou spjatá, pak představuje takový milostný vztah, která při tematizaci možnosti či nemožnosti naplnění touhy zároveň chrání koherenci prostoru (jeviště) ve kterém milenci pobývají.¹¹⁷

Lancelot vstupuje do země Gorre a stává se osvobozujícím „mesiášem“¹¹⁸ proto, že ho vpřed žene láska ke Guenevě (nikoli ta křesťanská, k ohroženým bližním, Artušovým poddaným). Potenciálně velmi destruktivní vztah královny manželky a jejího milence má za následek záchranu celé země; méně vášnivě zamilovaní rytíři jako Kay a Gauvain na tomto místě uspět nemohli. I jejich životní prostor, dvůr, je nicméně zachráněn zásahem vášnivého Lancelota.

Královna podle Parisovy koncepce vymezuje hranici mezi bezpečím a nebezpečím. Život a smrt mužů závisí na ní, alespoň pokud hovoříme o životě a smrti Lancelota. Díky tomu by teoreticky mohla získat schopnost ustavit herní prostor podle Finkova výměru, pokud se jí zachce. Jaký vztah ke hře má Lancelot? Je si vědom hranic své lásky a vyhlíží někdy zpoza nich? Hraje tu nějakou hru, již by bylo možné spojit s pokusy tříbit lásku, jež se objevují např. v trubadúrských dialozích, a tak obhájit možnost použití Parisova pojmu i na dva prameny této studie? Výčet hlavních charakteristik působí jako soubor herních pravidel moderujících Huizingův agón;¹¹⁹ ve čtvrtém bodě se navíc o pravidlech

¹¹⁵ O nečekaně úzkém vymezení Parisovy dvorné lásky ve srovnání s novějšími koncepty píše např. Corbellari 2009, s. 375. Na opatrnost francouzského filologa při vymezení vztahu mezi jeho dvorskou láskou a manželstvím dále upozorňuje Stahuljaková, čtoucí nárůst zájmu literárních historiků o toto téma v 80. letech 19. století v kontextu soudobé francouzské debaty o legalizaci rozvodu (Stahuljak 2013, s. 173–179).

¹¹⁶ Srov. Adams 2005, s. 11–12.

¹¹⁷ Srov. Adams 2005, s. 214–219, podle které čtvero pravidel Gastona Parise zejména posílilo ochotu badatelů číst rytířské romány jako koherentní díla od počátku do konce.

¹¹⁸ Adams 2005, s. 215. Srov. Newman 2013, s. 83–91.

¹¹⁹ O pravidlech jakožto nejproduktivnějšímu znaku huizingovské „hernosti“, pokud ji užíváme k interpretaci textů, hovoří např. Ryanová 2015, s. 212–213, v návaznosti na opozici Bernarda Sluitse vůči Wittgensteinovu pojetí rodinné podobnosti her. Pravidla jsou pro hru charakteristická natolik, že pouhou rodinnou podobnost překračují.

explicitně hovoří ve spojitosti s dvorností. Královna se sice občas chová nevypočitatelně, druhý bod výčtu nás však informuje o tom, že je to normální stav, který nebrání čistému citu. Z hlediska protagonistů příběhu však Lancelotova hravost zdaleka samozřejmě není; společenských pravidel si je vědom spíše Gauvain (jak vyplývá již z úvodní scény *Ereka*) zatímco Lancelot tápe, prochází nejrůznějšími zkouškami a spíše se lásce učí. Jat touhou koná obvykle to, co je správné, nezdá se však, že by byl schopen jakákoli pravidla reflektovat. Slouží tak v posledku jako exemplum chování v lásce, prezentuje vlastní čin, podobně jako to budou činit trubadúři v životopisech rukopisu *R*, a umožňuje ostatním, aby o něm hovořili. Prostor s hranicemi a královnou ovládající pravidla k reflektované hře lásky zve, Lancelot však tohoto pozvání nevyužívá; jeho chování se nevyznačuje ironií, ale zůstává vážné – na straně Finkova boje, lásky a práce v nebezpečí smrti.

Obraz mocné paní vládnoucí nad pravidly i prostorem je nicméně u Parise stanoven¹²⁰ a mnozí další vědci budou pracovat zejména s Parisovým výčtem základních rysů *amour courtois* či se o ně přít;¹²¹ nejvýraznější stopu z těchto „zákonodárců“ dvorské lásky zanechal patrně C. S. Lewis, který Parisovu čtveřici reformuloval do podoby „pokora, zdvořilost, manželská nevěra a náboženství lásky“ a trvalí přítomnost tohoto fenoménu v evropské kultuře (a tedy i užitečnost svého systému) zdůraznil slovy:

Připadá nám normální, že láska představuje to nejobvyklejší téma závažné imaginativní literatury; jen zběžný pohled na klasickou antickou literaturu nebo na literaturu raného středověku nám rázem ukáže, že tato „přirozenost“ je ve skutečnosti zvláštním stavem věcí [...] který začal ve 12. století v Provence. (Lewis 1936, s. 2–3).¹²²

V 60. letech došlo k několika pokusům o ustavení jiného pohledu na středověkou vernakulární rozpravu o lásce a to rovněž, podobně jako u Lewise, prostřednictvím obrazu náboženství. Na tomto místě je třeba zmínit zejména iniciativu D. W. Robertsona v rámci směru, o němž se hovoří jako o „neo-patristického přístupu“¹²³, „historické kritice“¹²⁴ nebo jako o kritice „exegetické“.¹²⁵ Cílem tohoto amerického badatele a jeho spolupracovníků (zejm. Charlese Dahlberga a Johna Fleminga) v zásadě bylo umožnit opuštění pojmu dvorné lásky jakožto analytické kategorie. Výpovědi, které se k ní hlásí, nemají být pro příště brány vážně, neboť je jasné, že v křesťanském světě by (podle jejich názoru) nebyla propagace citu založeného na „manželské nevěře“ a „náboženství lásky“ možná.

¹²⁰ Parisovu vlastní generaci však tento pojem příliš neinspiroval a Paris sám ho užíval jen zřídka. Silný dopad měl až v okruhu okolo Josepha Bédiera (viz např. DiVanna 2008, s. 148–149).

¹²¹ Samotné spory vědců o jednotlivá Parisova (či od Parise odvozená) pravidla se přitom podobají trubadúřským *tensonám*, jak si všímá Labbie 2006, s. 108–110. Vzorovým případem je zde pře mezi W. D. Padenem a D. Monsonem o „trubadúřskou dámu“, která proběhla na stránkách specializovaných periodik mezi lety 1999 a 2002.

¹²² Srov. Lewis 1960, s. 156, pro ukázkou toho, jak se v Lewisově křesťanský apologetické tvorbě prvky spojené s novou trubadúřskou senzibilitou (jako je např. autorita lásky) slévají s pojetím světské lásky (*eros*) obecně.

¹²³ Patrně nejobvyklejší termín (srov. např. Brownlee - Huot 1992, s. 2, Hill 2003, s. 168,).

¹²⁴ Tak o své metodě hovořil sám Robertson (Gaylord 2006, s. 319), který se rovněž příležitostně prohlašoval za „alegoristu“ (Newman 2013, s. 2).

¹²⁵ Pojem zavedený Patersonem (Gaylord 2006, s. 312).

Proti poměrně doslovnému a serióznímu chápání dvorských textů, které představovalo hlavní proud bádání v předchozích generacích (srov. Lewisův důraz na „závažnou imaginativní literaturu“ výše) postavil Robertson hermeneutiku *caritas*, zachycenou u Augustina, která má potenciál podmanit si smysl veškeré milostné poezie a obrátit jej k Bohu.¹²⁶ Základním textem pro čtení středověkých textů se pro exegety stává Augustinova *Křesťanská vzdělanost*, z níž Robertson čerpá ujištění, že „celým smyslem Písma není nic jiného, než propagace *caritas* a odsouzení *cupiditas*“, a konstatování, že nejasnosti v Bibli je křesťanům ku prospěchu, neboť motivuje lidský intelekt k dalším výkonům. „Četba Bible tak zajišťuje nejen spirituální, ale také intelektuální požitky“ (Robertson 1951, s. 24), jichž je ovšem třeba zmocnit se pomocí třístupňového výkladového procesu. Nejprve se interpretuje *litera* textu, pak její *smysl*, pak *sentence*, tedy doktrinální dopad (na této úrovni leží alegorická či tropologická platnost určité pasáže podle oblíbeného schématu „čtyř smyslů Písma“).

Vzorovým styčným bodem mezi vernakulárními písněmi trubadúrů či *Románem o Růži* a patristickou exegezí se pro Robertsona stává obraz probouzející se přírody, obvykle umístěný do zahrady, k níž hledí trubadúrské jarní strofy a v níž se odehrávají oblíbené alegorické příběhy.¹²⁷ Základním biblickou „zahradní historií“ je příběh o Pádu. Augustin či Hugo od Sv. Viktora vykládají tento příběh se silným zřetelem k prostorovému uspořádání sadu a ke jsoucňům, jež se nacházejí uvnitř. Listy, v jejichž stínu se Adam s Evou ukrývají, tak například znamenají světské vědění. Jako takové nakonec padají z větví Stromu vědění dobrého a zlého k zemi a nadále člověka nechrání před „slunečním svitem Boží spravedlnosti“ (Robertson 1951, s. 26). Kontrastují tak se stálezelenými listy Stromu života. První jmenovaný strom rovněž může představovat starého Adama, ten druhý Adama nového; je zakořeněný do pokory a plodí *caritas*. Jeden je Babylon, ten druhý Jeruzalém – a na mysl přicházejí i jiné podobné dvojice.

Sférou zajišťující bezpečí účastníků dvorské hry tak u Robertsona a jeho žáků není dvůr jako ohraničené centrum moci a vytríbenosti, ale naopak všudypřítomný (odevšad spatřitelný) svět jakožto hierarchizovaný prostor plný znaků vedoucích k Bohu. Právě ten se namísto Parisovy dámy stává garantem úspěšné interpretace. Robertson chápe doktrínu milostné služby jako důkaz toho, že dvorští básníci mluví ironicky – špatná, tělesná láska přece člověka ovládá a poutá, jak se ve spisech Otců jeví velmi často. Na opačném pólu milostného citu leží ta pravá svoboda. Zatímco Bůh je štědrým lenním pánem, žena je vladařem falešným, perverzním. Robertson z tohoto hlediska zkoumá Chrétiensova *Cli-gése*, *Román o Růži* a vybrané pasáže z *Canterburských povídek*. Dochází k závěru, že „všechna tato díla buď odsuzují anebo satirizují *cupiditas* a propagují *caritas* [...], což také od křesťanských autorů můžeme očekávat. Předpoklad, že autoři měli na mysli řa-

¹²⁶ Viz stěžejní esej „The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens“ (Robertson 1951). Klíčovou roli tomuto textu připisoval i sám Robertson (vzpomíná Gaylord 2006, s. 314).

¹²⁷ Nejen *Román o Růži* a jeho deriváty, ale také starší okcitéanský *Cort d'amor* a různé drobnější povídky, z nichž např. „Las novas del papagay“ nacházíme i v rukopisu R.

du vyšších smyslů [...] může rozřešit zřetelnou rozporuplnost a protikladnost jejich děl“ (Robertson 1951, s. 46).

Robertsonovu pozici silně hájí jeho žák John Fleming, jenž svou práci prezentuje především jako obranu ortodoxie¹²⁸ a např. cestu hrdiny *Románem o Růži* čte jako „typickou cestu hříchu, jak ji popisují nesčetní středověcí psychologové“ (Fleming 1969, s. 50). Abruptní probuzení na konci *Růže* po „obscénním“, „hnusném“ a „násilném“ utržení *Růže* pak představuje „mnohoznačný ohlas Písma, jenž mohl mysl čtenářů obrátit směrem k pokání“ (tamtéž, s. 248).

Jak se však ukazuje, zejména ve vernakulárních textech z období, do kterého spadá rukopis *R* i *Cantigas*, Augustinův Bůh za sebe do příběhů často staví ženu, Pannu Marii, či různé alegorické postavy s ženskými jmény, jako je např. Rozumnost v *Románu o Růži*. Podle Fleminga by ostatně Guillaume de Lorris, autor první, nedokončené části tohoto románu, svou báseň (pokud by byla dopsána) nakonec stočil k „té, která je růží zvána“ a „objektem této dvorné dedikace má být pravděpodobně Panna Maria, nebeská růže ze zahrady v pokračování Jeana de Meun, která téměř ve všech ohledech kontrastuje se zahradou Kratochvilovou. Taková růže je nepochybně hodna lásky; ostatní jí, implicitně, hodny nejsou“ (Fleming 1969, s. 101).

Obraz žen ve vedoucí pozici ilustruje i cesta, po které se k výkladu o dvorné lásce dostal v šedesátých letech francouzský psychoanalytik Jacques Lacan, jehož vliv na medievalistické bádání (nejmně na Simona Gaunta, jehož přístupem se inspiroji) dodnes trvá:

Existence a fungování soudních instancí milostné kasuistiky, o nichž hovoří Michel de Nostre-Dame, je diskutabilní a vědci se o nich dodnes přou. Přesto se můžeme opřít o určité texty, zejména o dílo Ondřeje Kaplana, které objevil a roku 1917 publikoval Rénouart. Jeho zkrácený titul zní jednoduše *De arte amandi* – jedná se tedy evidentně o homonymum Ovidiova traktátu, který klerici nikdy nepřestali opisovat.

Rukopis ze 14. století, vytažený z Národní knihovny Rénouartem, nám nabízí texty rozsudků uváděných v platnost Dámami, jež můžeme plně historicky určit. Jmenovitě k nim patří Eleanor Akvitánská, která byla postupně – a toto „postupně“ s sebou nese značnou míru osobního angažmá v onom mezilidském dramatu – manželkou Ludvíka VII. a Jindřicha Plantageneta, jehož si vzala v době, kdy byl dosud normanským vévodou, a který se později stal králem Anglie i se vším, co to obnášelo pro nároky anglického trůnu na francouzské území. Je tu i její dcera, která si vzala jistého Jindřicha I., hraběte ze Champagne, a další historické postavy. O všech se v rukopisu praví, že se podílely na rozsudcích milostné kasuistiky, jež vyžadují typizované orientační značky odkazující beze stopy přibližnosti k ideálům hodným následování. Některé z nich vám nyní představím. (Lacan 1986, s. 175)

Citovaná pasáž pochází ze semináře věnovaného etice psychoanalýzy v kanonické edici Jacques-Alaina Millera. Řeč je o mýtických „soudech lásky“, při kterých měli trubadúři ve středověké Okcitanii předkládat své milostné pře k posouzení urozeným dámám nadaným dostatkem rozumu i moci na to, aby mohly své rozsudky vymoci. Lacan o tomto fenoménu hovoří ve 3. kapitole, zachycující jeho výklad z 10. února 1960.¹²⁹

¹²⁸ Srov. recenzi na jeho monografii *The Roman de la Rose. A study in allegory and iconography* (Gunn 1971).

¹²⁹ Vycházím z chronologie zachycené Claudem Dorgeuillem (Lacan 2000).

Jak upozorňuje Bruce Holsinger ve své práci o medievistických kořenech francouzské literární teorie, Jacques Lacan v Millerově textu vypráví vymyšlený příběh. Traktát Andrey Capellana konvenčně nazývaný *De amore* sloužil jako návod ke čtení fenoménu dvorní lásky již Gastonu Parisovi a dosud jediná Trojelova kodaňská edice pochází z roku 1892.¹³⁰ Proč by si Lacan vymýšlel rukopis? Podle Holsingera není odpověď těžká, stačí „představit si Lacanovy posluchače, jak vědoucne pokývují nad erudicí mistra a předstírají povědomí o důležitém archivním objevu, který se nikdy nestal“ (Holsinger 2005, s. 80).

Nahlédneme-li do odlišné verze zápisu, zjistíme, že Lacan úmyslně nemystifikoval, ale spíše se přeřekl či byl špatně slyšen – vina přitom leží nejspíš na editorovi oficiální verze *Seminářů* Jaquesu-Alainovi Millerovi. Pokud totiž objev rukopisu situujeme o sto let dříve a lehce upravíme způsob zápisu jména objevitele, jak činí alternativní zápis garantovaný Claudem Dorgeuillem, dostaneme se průkopníkovi románské filologie Françoisi Raynouardovi,¹³¹ jenž ve svém šestisvazkovém *Choix de poésies originales des troubadours*, vydaném v Paříži postupně mezi lety 1817 a 1821 skutečně na několika místech dochází k přesvědčení, že mezi Andreovým traktátem a trubadúřskou poezií existuje silné spojení.

V inkriminovaném roce Raynouard vydává samostatnou monografii nazvanou přímo *Des troubadours et des cours d'amour*, kde své postřehy shrnuje.¹³² Je si přitom vědom skutečnosti, že exkursy ke dvorům lásky se nacházejí na periferii Andreova spisu, který je cituje „pouze příležitostně a výhradně proto, aby tak podpořil své názory“ (Raynouard 1817, s. lxxxii–lxxxiii). I letmé zmínky však Andreovi „stačí k tomu, aby nás přesvědčily o existenci [těchto tribunálů] v době jeho působení“ (tamtéž, s. lxxxvi). Takto přesvědčení můžeme následně přikročit k četbě množství trubadúřských tencón, kde poetické spory končí apelací k soudu zkušených dam.

Lacan jakožto čtenář Raynouarda patrně znal i identitu raně novověkého životopisce trubadúřů a věděl, že nejde o slavného věštce Nostradama, ale o jeho bratra Jeana (Jehana). Dorgeuille v tomto bodě skutečně nabízí čtení lépe odpovídající faktům, Lacanovu chybnou poznámku spojující Jehana de Nostre-Dame s přezdívkou „Nostradamus“ a kladoucí dobu jeho aktivity na začátek 15. století ovšem přebírá i on.¹³³ Vracíme se tak obeloukem k Holsingerovým výtkám. Lacan skutečně do jisté míry čerpá legitimitu ze sféry středověké literatury, aniž by se přitom nadmíru zdržoval s fakty, srovnáme-li však ex-

¹³⁰ Lenka Jiroušková upozorňuje na skutečnost, že tato lachmannovská edice zohledňuje pouze devět ze dvanácti autorovi známých rukopisů. Dnes jich známe přes čtyřicet (Jiroušková 2009, s. 115).

¹³¹ Bruce Holsinger o Raynouardovi sice ví, uvádí však pouze jeho pozdější zásadní dílo, *Lexique roman, ou dictionnaire de la langue des troubadours* z let 1838–1844. Spolu s Jean-Michelem Rabaté pak spekuluje nad možnou souvislostí mezi Lacanovým „Rénouartem“ a vydavatelem faksimilií Françoisem Baynouardem (Holsinger 2005, s. 80, pozn. 39).

¹³² Monografie je v zásadě věrným přetiskem dotyčných pasáží z úvodu druhého dílu „výboru“, vydaného v témže roce. Právě tento díl vzbudil zdaleka největší ohlas, proti Raynouardovu „svévolnému“ čtení materiálu se v jeho době ohradil zejm. Claude Fauriel (srov. Glencross 1995, s. 37–40).

¹³³ Srov. Lacan 1986, s. 174; Lacan 2000, s. 220

kurs ke dvorům lásky s jinými podobnými pasážemi, zjistíme, že v tomto případě není nedbalejší než obvykle, ale spíše si právě zde nechal výjimečně záležet. Pokud jej pochopíme přejněji než Holsinger, můžeme říci, že neukazuje hermeticky ke kořenům tradice, k nimž nikdo jiný nemá přístup, nečiní ze sebe mudrce čínícího vysoko nad studenty. Spíše se vztahuje k určitému pohybu, jehož chce být součástí – k sukcesivním pokusům o čtení trubadúrů.

Pasáž necituji proto, abych doložil dobře známý silný vztah Jacquesa Lacana ke středověké literatuře. Namísto toho chci upozornit na provázanost jeho „medievalismu“¹³⁴ s problematikou míst moci, jež se v jeho výkladu kondenzují do termínu „dvůr“ – ve smyslu „dvůr panovnický“ i „dvůr soudní“. Těmito dvěma smysly (či podobami moci) je určena i jeho verze „dvorné“ lásky. Zdrojem jistoty ohledně středověkého milostného systému tu není Raynouardem objevený rukopis sám, ale především skutečnost, že osoby jednající v Andreově traktátu lze určit jako mocenské aktéry. Jako takoví jsou tyto lidé spojeni s územími, na kterých vládou; Eleonora jméno se tak váže k Akvitánii, Francii a Anglii. Z jejího sňatku s Jindřichem Plantagenetem pak pramení „ty všechny“ dobře známé potíže stoleté války tvořící základ identity Francouzů i Angličanů a zajišťující relevanci vyprávění i pro současné Lacanovy posluchače. Její državy jí ovšem v Lacanově čtení rovněž propůjčují moc nad zamilovanými muži.

Exkurs ke kořenům vědecké debaty o pojmu dvorné lásky lze uzavřít mezi obrazy Guenevry, světice a Eleanory Akvitánské. Od počátku zde hraje velmi výraznou roli povědomí o ženské moci cosi činit. Ve čtení Gastona Parise má Artušova královna moc proměnit podivný text v čitelný příběh; Robertsonova a Flemingova Panna Marie či personifikovaná Církev spolu s dalšími pozitivními alegoriemi ženského gramatického rodu¹³⁵ naplňuje každý potenciálně erotický text spásnou mocí a činí z tvůrců, kteří podle jiných čtenářů stáli na pokraji hereze či epikurejství, zcela pravověrné jedince. U Lacana pak spočívá Dáma v čele soudního dvora, ke kterému jsou k posouzení směřovány především jednotlivé výpovědi o lásce, ve formě básní anebo dopisů. Suverénka jim naslouchá a čte je; má přitom v moci proměnit obviněného v trestance, anebo (čistě teoreticky) naplnit jeho touhu.

Dvorná láska tak v tradici evropského bádání není jen láskou ve vytríbeném prostředí, regulovaném kurtoazními pravidly, ale rovněž (a snad především) milostným citem,

¹³⁴ Podle Erin Labbieové je „v nejširším smyslu slova medievalistou každý badatel, který se zabývá texty a kulturními objekty vyprodukovanými v období, které známe jako středověk“ a Lacan je medievalistou nejen v tomto smyslu, ale rovněž proto, že „jeho metodologie se řídí postupy středověkých scholastiků, snažících se určit míru schopnosti lidského subjektu poznat a znázornit univerzální kategorie“ (Labbie 2006, s. 1–2). Tím se podle autorky stává „nejmedievalističtější“ z francouzských psychoanalyzujících teoretiků, s možnou výjimkou Julie Kristevy.

¹³⁵ To je třeba zdůraznit. Robertsoniánská exegetická kritika se totiž zejména při čtení *Románu o Růži* s jeho zneklidňujícími proměnami genderu jednotlivých postav drží premisy, že „alegorické reprezentace nemají pohlaví“ (Fleming 1969, s. 44). Jak Jean de Meun, tak již Guillaume de Lorris však pohlaví jednajících postav zapracovávají do příběhu a postavy samy (včetně *queer* Dobrovíta) o něm hovoří (srov. Kelly 1995, s. 61; Gaunt 1998, s. 69).

který se odehrává tváří v tvář *soudnímu dvoru*.¹³⁶ Obraz ženy – soudkyně a vykonavatelky rozsudku se s různými herními rétorikami snáší velmi dobře již od Huizingových časů. V *Homo ludens* ostatně právě „soudy lásky“ vnímané jako „polemicko-kasuistická projednávání“ milostných otázek formou hry (Huizinga 1971, s. 116) působí jako hlavní příspěvek trubadúrské poetické kultury k obecně „hernímu charakteru básnické obrazné řeči“, který „je tak očividný, že jej není třeba dokazovat [...] mnoha příklady“ (Huizinga 1971, s. 124). Huizinga sám, na rozdíl od současných badatelů, věří ve faktickou existenci těchto tribunálů.

V linii uvažování Briana Sutton-Smithe na sebe žena usednuvší do čela takového tribunálu bere roli osudu a dává nedosažitelnému soudci lidskou tvář, neboť se stává jeho reprezentantkou. Ordálii, boží soud, náležející do rejstříku osudové herní rétoriky,¹³⁷ tak proměňuje a převádí směrem k rétorice moci, v jejímž rámci posuzujeme ostatní hráče, volíme svou strategii a hodnotíme ty jejich,¹³⁸ anebo k rétorice pokroku, když na místě rozhodčího a arbitra civilizovanosti soudí,¹³⁹ který ze souzených trubadúrů pokročil na cestě tříbení sebe sama nejdále. Nyní se zaměříme na ženskou tvůrčí potenci, jež díky svému spojení se smrtí tvořila kontrastní doplněk ke hře již u Eugena Finka – na schopnost plodit děti a na propojení této specifické moci s různými jazyky poezie.

2.2 Ptačí latina

Praxi výkladu se zřetelem ke hře, obavám a ohrožení světa nyní osvětlím na dialogu dvou trubadúrů, kteří bývají v historickém bádání obvykle kladeni na počátek celé tradice: „hraběte z Poitiers“, ztotožňovaného obvykle s Vilémem IX. Akvitánským,¹⁴⁰ a Marcabruna. Trhlinou umožňující přístup k nebezpečí se mi stane rozpor mezi románštinou trubadúrů a latinou. Pocit ohrožení v tomto případě vyvolává zejména pomyšlení na existenci jazyka, jehož účinnost ve spojení s láskou je až zlověstná. O této hrozbě nejprve pojednám poněkud „sterilně“, tj. omezím se na text, bez ohledu na ono „pole souboje mezi nejrozumnějšími touhami“, jímž je stránka středověkého rukopisu (Nichols 1989, s. 7),

¹³⁶ Na příbuznost mezi různými trubadúrskými žánry a novými způsoby vedení soudního procesu, které se postupně prosazují během 12. stol., soustavně upozorňuje R. Howard Bloch. Dvůr lásky Andrey Capellana se podle jeho čtení stává „ideálním prostředkem k řešení sporů mezi francouzskou nobilitou“ v době, kdy je nárok šlechty na násilné chování oslaben a namísto bezprostředního souboje dvou protivných stran se čím dál více žádoucím stává „zprostředkované a verbalizované řešení“ (Bloch 1977, s. 213). Srov. též Bloch 1991, s. 129–142, pro obraz Lanvalova soudu z *Lais Marie de France*, kam dáma přichází, aby zachránila svého milence před pozemskou (a mužskou spravedlností).

¹³⁷ Viz Sutton-Smith 1997, s. 72. Osudová hra, která není podobným způsobem transcendována či převedena od holé náhody k jedinácímu subjektu, upadá v moderní době do podoby hazardu jakožto „náboženství pro chudé“, jak autor neustále zdůrazňuje. Žena, usazující se (či usazená) na toto místo tak přijímá roli zachránkyně ušlechtilé hry – srov. toto gesto s vyústěním životopisu trubadúra Savarika de Malleo ve IV. kapitole této studie.

¹³⁸ Srov. Sutton-Smith 1997, s. 88, kde je tento prvek exemplifikován na partii pokeru.

¹³⁹ Viz Sutton-Smith 2015, s. 262 a 264–266 k roli rozhodčích v Sutton-Smithově vlastní vývojové rétorice. Instance rozhodčího se podle autora objevuje i ve vnitřním vývoji jedince, kde ji zastávají „pozitivní emoce orientované na pravidla, jako je hrdość, empatie či touha vyrovnat se ostatním, stejně jako negativní, reglementující emoce typu trapnosti, viny a studu“ (tamtéž, s. 262).

¹⁴⁰ Dnes se o něm obvykle hovoří jako o „Guilhemovi de Peitieu“ (srov. Prokop - Holub 2001, s. 46).

než ve čtvrté kapitole této práce přejdu ke konkrétní rukopisné realizaci Marcabrunova textu. Jako by se prozatím dvě stěžejní básně této části setkaly v rámci jednoho vystoupení v orální fázi dějin trubadúrskeho umění. Tak se o nich ostatně obvykle dodnes vypráví.¹⁴¹

Přidržíím se tak pojetí Briana Stocka, jenž středověkou literaturu mezi 10. a 12. stoletím nepojímá jako smíšenou množinu textů spojených více či méně volně s autory, ale spíše jako záležitost komunity lidí sdílejících určité cíle a východiska. V centru takové komunity sice stojí „pořádající text“ (proto jde o komunitu „textuální“), s tím však v jeho psané podobě dovedou přímo zacházet jen elitní členové společenství.¹⁴² Podle americké romanistky Wendy Pfefferové tvoří takový „pořádající text“ okcitánské literatury vrcholného středověku v určitém smyslu *amor*, láska. Ta, podobně jako Písmo svaté nebo soubory zákonů, o kterých píše Stock, podněcuje „čtenáře“ k tomu, aby se s ní vyrovnávali a o své snaze vydávali svědectví, jež následně doléhá z jádra komunity k okrajům. Posluchači tvořící vnější okruh následně přijímají text jako orální fenomén, což jim však nebrání v tom, aby s elitou sdíleli tytéž normy a podřizovali se témuž „textovému pořádku“ (Pfeffer 1997, s. 13).

Otázka, zda se trubadúrské písně šířily od úst k ústům a podléhaly neustálým změnám až do vzniku prvních známých sborníků trubadúrských písní v polovině 13. století, jak si představuje Paul Zumthor,¹⁴³ anebo zda se v jejich případě jedná již od počátku o texty v plném slova smyslu, kolující v podobě „scénářů“ sloužících jako základ jednotlivých performancí,¹⁴⁴ dosud není (a asi nikdy nebude) uspokojivě vyřešena. Stockovo řešení nám ji však umožňuje obejít. Při jejím promýšlení ostatně nelze zapomínat na to, že středověký pojem *illiteratus*, případně *idiot*, není (na rozdíl od téhož slova v antice) synonymní s naším „analfabetem“ či prostáčkem, tedy někým, od koho bychom očekávali deficientní vztah k řeči. Ve vrcholném středověku je *illiteratus* tvorem neschopným recipovat latinskou vzdělanost a jeho případný vztah k vernakulárním textům je ponechán stranou, byť by tyto texty byly sebesofistikovanější.¹⁴⁵

¹⁴¹ „Ab la doussor del temps novel“ hraběte z Poitiers a „Dirai vos en mon lati“ se ve skutečnosti sešly v trubadúrských zpěvnících *N* (New York, Pierpont Morgan 819) a *a2* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, sig. 2816) kde je však navzájem dělí desítky folií a nezdá se, že by kromě participace na téže tradici vstupovaly dle záměru pořadatelů do bližších vztahů.

¹⁴² Viz Stock 1983, s. 88–92.

¹⁴³ Viz zejm. Zumthor 1972, s. 64–106. Autor v této knize zavádí klíčový pojem *mouvance* pro „pohyblivost“ středověkého díla mezi divergentními „stavy textu“ (*états du texte*), která se děje orálními prostředky a vede k odlišné fixaci v jednotlivých rukopisech. K filozofickému ukotvení této koncepce viz např. Brusegan 1998. Pickens Zumthorovu ideu personalizuje a dovádí ještě dál – podle něj byli tradenti trubadúrských písní explicitně přizváni k tomu, aby je přetvářeli podle svého vkusu. Viz Pickens 1977.

¹⁴⁴ Tento pohled má svůj původ v konceptu tzv. *Liederblatt*, volných listů pergamenu či papíru, na které byly přepsány básně komponované trubadúry původně na voskových tabulkách. Viz Avalor 1993, srov. též Aubrey 1996.

¹⁴⁵ Viz Teeuwen 2003, s. 92–94. Užívání těchto slov projde během středověku mnoha proměnami, souvisejícími mimo jiné s rozšířením laické zbožnosti vymezující se vůči klerickému vzdělání. V anglofrancouzském prostoru nabývají zmíněná slova dnešního významu až v závěru 14. století. Viz např. Dutton 2008.

Stojíme tedy uprostřed široce definované milostné textuality, okolo které obíhá vrcholně středověká dvorná (vernakulární) literárnost, opouštějící během 12. století hranice Okcitanie, aby se zabydlela na dvorech celého evropského Západu. V ní budeme hledat obrazy nebezpečí plynoucího ze slov v rámci literatury, jejíž řídící milostný „režim“ nabízí zároveň slast i stisk podobný Barthesovu mateřskému. Původní „řídící text“, o kterém psal Stock, tedy Bible v podobě Vulgáty a její komentáře v témže latinském jazyce, zůstává ovšem při moci i v takové situaci – i kdyby jen proto, že zasahuje mnohem větší počet potenciálních posluchačů než *trobar* a formuje rovněž trubadúry samotné.

Hranice mezi *latinitas* a (nejen okcitánskou) „vernakularitou“ není ostrá. Předem je třeba zdůraznit, že rozhodně nekopíruje dělicí čáru mezi hodnotnou a nehodnotnou, vážnou a zábavnou či kanonickou a brakovou literaturou. Nekopírovala by ji ani tehdy, pokud bychom za hlavní rys „brakovosti“ považovali lidovost. Vernakulární text se automaticky nevyznačuje vyšší přístupností, a latinská literatura jakožto nejrozšířenější ve středověku obepíná rovněž nejrozmanitější literární pole.¹⁴⁶ Zmíněná hranice přesto existuje, a to ve vernakulárních textech samých, které ji reflektují, pracují s ní a jsou si vědomi bilingvní (či spíše multilingvní) situace, do které promlouvají.¹⁴⁷ Níže ukážu, že rozdíl mezi okcitánskou „románštinou“¹⁴⁸ a latinou v trubadúrských písních může hrát při našem zkoumání roli důležitého švu. Láska jakožto čep, okolo kterého se točí svérázná literárnost dvorné rozpravy, přitom dialog latiny s románštinou dále dynamizuje, neboť skrze ni vstupuje do hry nejen umělecká virtuosita či učenost, ale i touha, již nelze oddělit od konkrétního těla.

Dva jazyky se objevují vedle sebe již v díle „prvního trubadúra známého nám jménem“,¹⁴⁹ který je ovšem na stránkách rukopisů jmenován výhradně jako „hrabě z Poitiers“ („coms de peitiesus“; srov. např. *R*, f. 8^{ra}). V rukopisné tradici zpěvníků žije tento autor jako jeden z nejdvořnějších mužů na světě a zároveň velký „podvodník žen“ (trichador de domnas).¹⁵⁰ Ve své nejrozšířenější básni, planktu „Pos de chantar m'es pres talens“ (BEdT 183,10; *R*, f. 8^{ra}),¹⁵¹ o bilingvismu svého okolí přímo pojednává, když jako vyléčený bonviván v roli kajícího prosí své kumpány, aby se k „Pánu Ježíši na nebeském trůně“ modlili „en romans et en son lati“ (Riquer 1975, v. 24), tedy jak ve vernakulární řeči trubadúrů, tak i ve „své“ latině. Spojení latiny s přivlastňovacím zájmenem působí na první pohled neobvykle. Jazyk, který ještě před koncem prvního tisíciletí prodělal několik klasicizací, by měl být svázaný pevnými pravidly a proto relativně málo

¹⁴⁶ Srov. Doležalová 2013, Doležalová 2016. K potenciálu latinské literatury v oblasti milostné poezie včetně té „vytříbeně dvorské“ viz např. Dronke 1965 a Dronke 1966.

¹⁴⁷ Srov. Léglu 2010a.

¹⁴⁸ Ke zrodu středověké „Románie“ jakožto lingvistického kontinua a kulturního okruhu srov. Curtius 1998, s. 40–46.

¹⁴⁹ *Epiteton constans* Guilhema de Peitieu. Srov. např. Taylor 2006 a Zink 2013, s. 33.

¹⁵⁰ To se praví v jeho životopise z pozdního 13. století. Viz Boutière - Schutz 1950, s. 81. Český překlad viz Prokop - Holub 2001, s. 46. Životopis se zachoval pouze v rukopisech *I* a *K*. V rukopisu *R* schází, tam na jeho místo referenčního bodu dvornosti nastupuje Savaric de Malleo, jak dále uvidíme.

¹⁵¹ Jedná se tedy o jedinou píseň „hraběte“, která je v *R* obsažena. Podrobněji o ní bude pojednáno dále v této studii. Pro poetické české překlady viz Černý 1963, s. 52–53, a Prokop - Holub 2001, s. 58–60.

závislý na konkrétním mluvčím. Tak ostatně rysy „gramatického jazyka“ načrtává i dědic trubadúrů Dante Alighieri ve spisu *De vulgari eloquentia*.¹⁵²

Čím je tedy latina pro „hraběte z Poitiers“ a jeho následovníky? Co se děje, když si latinu někdo přivlastní? Před pokusem o odpověď je třeba dodat, že slovo „lati“ bývá obvykle čteno nejen jako „latina“, ale také jako označení pro řeč obecně. V případě substantivního užití uvádí Raynouard ve svém dosud užívaném slovníku dokonce pouze obecný význam „langage“ (Raynouard 1842, s. 25).¹⁵³ Přesto zde spojení s řečí Bible a římského práva nechci přerušovat, zejména s ohledem na následky, které jsou promluvám touto řečí připisovány na jiných místech trubadúrského korpusu. Ukazuje se totiž (a konkrétní básně, k jejichž interpretaci přistupuji, o tom svědčí), že „lati“ trubadúrů aspiruje na podobnou závaznost či účinnost ve světě, jako latinské promluvy kněze před oltářem.

Sám hrabě o tomto jazyce mluví i na jiných místech, především v písni „Ab la doussor del temps novel“ (BEdT 183,1). Na jejím začátku, v tradiční strofě, která evokuje rozkvétající jaro jako čas nanejvýš vhodný k poetické tvorbě, si jazyk vzdělanosti po svém přisvojují dokonce živočichové, ptáci, z nichž každý zpívá „ve své latině podle not nové písně“ (v. 2–4).¹⁵⁴ Básník této „latinské“ písně naslouchá a následně dovozuje, že se sluší, aby se „každý potěšil tím, po čem nejvíce touží“ (tamtéž, v. 5–6). On sám se však v tuto chvíli potěšení oddat nemůže:

Z místa, které je pro mě tím nejlepším a nejkrásnějším,
nevidím ani posla ani zprávu,
a proto mé srdce nespí, ani se nesměje,
a sám si neodvážuji pokračovat dál,
dokud nebudu s jistotou vědět, zda věc skončila
podle mého přání. (v. 7–12)¹⁵⁵

V situaci nedostupnosti dámy na místo nastupují vzpomínky. V následujících slokách trubadúr posluchači přibližuje šťastné okamžiky, které se mu již s jeho paní poštěstilo prožít, a tak se ve své lásce dále upevňuje. Začíná sice u přirovnání lásky ke snítce hlohu, která kvete a zároveň se dosud chvěje mrazem,¹⁵⁶ postupně však od delikátně křehkých obrazů přejde k mnohem pevnějším důkazům lásky: vzpomíná si na to, že se mu dáma sama svěřila se svou láskou a věnovala mu prsten. K rozhovorům tedy zřejmě před přerušením komunikačního toku docházelo a byly vedeny efektivní řečí. Oba milenci na sebe působili navzájem.

¹⁵² I,9 (Dante Alighieri 2004, s. 78–81). Srov. Dantovo *Convivio* III, 2.

¹⁵³ Levy nicméně sémantické pole substantiva opět rozšiřuje a na prvním místě uvádí význam „lateinisch abgefasste Schrift“ (Levy 1904, s. 331) doložený citátem z „Canso de la crozada“, kde „latis“ stojí vedle „prezics“, tedy kázání, jejichž účelem je působivost.

¹⁵⁴ „li aucel chanton, chascus en lor lati, segon lo vers del novel chan“ (Riquer 1975). Pro přehled dalších rolí, které významní trubadúři ptákům přisuzují, viz Cadart-Ricard 1978.

¹⁵⁵ „De lai don plus m'es bon e bel | no vei mesager ni sagel, | per que mos cors non dorm ni ri | ni no m'aus traire adenan, | tro qu'eu sacha ben de la fi, | s'el'es aissi com eu deman“ (Riquer 1975).

¹⁵⁶ „La nostr'amor va enaissi | com la branca de l'albespi, | qu'esta sobre l'arbr'en creman“ (Riquer 1975, v. 13–15). Zink, který tuto scénu prohlašuje za „tu nejobdivovanější z díla Viléma IX.“, užívá Jeanroyovo znění 15. verše „q'estai sobre l'arbre tremblan“, jež obraz křehkosti ještě zesiluje (Zink 2013, s. 68–69).

Proto také hraběte vzpomínky nevedou k nostalgickému utkvění ani k rezignaci, ale naopak jej utvrzují v milostném usilování, které nemůže ohrozit ani „cizí latina“ (estraing lati; Riquer 1975, v. 25), tedy řeč podobné povahy, jako byla ta ptačí, ale nepřátelská vůči touze mluvčího. Toto spojení lze číst různými způsoby: snad znamená očerňování z úst pomlouvačů a jiných antagonistů dobře známých z trubadúrské tradice; snad se naopak jedná o nový jazyk odtělesněného zbožňování dámy, který je tělesně orientovanému hraběti na obtíž.¹⁵⁷ Možná jde dokonce o způsob vyjádření toho, že dáma a její blízcí nepocházejí z okcitánského jazykového prostředí.¹⁵⁸

Latina tak v této básni hraje dvojí úlohu, a v obou případech nějak působí, je performativní, modifikuje situaci a jako odezvu vyvolává lidskou činnost. Když vychází z ptačích hrdel, působí na první pohled pozitivně, zve k rozkoši (teprve posléze se dozvídáme, že mluvčí kvůli tomuto pozvání trpí, neboť je nemůže poslechnout), zatímco napodruhé v sobě nese potenciál negativní, představuje výzvu, se kterou se trubadúr musí vyrovnat, pokud chce přijmout prvotní pozvání a jít dál po cestě rozkoše až k nahému tělu milenky. Nejprve tedy svou mocí ustavuje na první pohled patřičný, či alespoň typický prostor pro rozvíjení centrálního „textu“ lásky¹⁵⁹ a následně do tohoto prostoru vnáší ohrožení.

Domnívám se, že tyto instance performativity v této básni lze nejsnáze převést na společného jmenovatele závaznosti „latiny“ jakožto oné řeči, která není určena ani tím, jak zní, ani tím, zda jí je či není rozumět (a v posledku ani tím, zda se má jednat o latinu, či jen o specifické označení určitého jazykového modu), ale právě jen zavazujícím působením na svět. Ptáci svou řečí spoluvytvářejí komplexní situaci jara, které posluchače vysloveně nutí k tomu, aby následoval svou touhu a to i tehdy, když je objekt této touhy obtížně dosažitelný, vzdálený.¹⁶⁰ Hrabě vzpomíná na noc, ve které dva milenci „učinili konec válce“, a on sám od paní, kterou nazývá krycím jménem „Dobrý soused“, (Bon ve-zi), obdržel dar blízkosti a nádavkem ještě prsten (v. 19–22) jakožto objekt ztvrdzující nejen vztah muže a ženy, ale i vazala a jeho pána.¹⁶¹ Prostřednictvím vzpomínky dochází k upevnění závazku vyvolaného v prvotní instanci ptačím zpěvem.

Tomuto intimnímu závazku však konkuruje vztah milovníka k ostatním lidem, tedy závazek společenský. Hraběcí láska k paní totiž v předivu vrcholně středověké společnosti automaticky kříží nárok jiného muže na její pohlaví. Tímto mužem nemusí být jenom manžel řečené dámy, ale i příbuzný nebo poručník, který ji chce dobře provdat, tedy

¹⁵⁷ Podle Petera Dronkeho jde „rétorické fikce dvornosti“ a „Vilém IX.“ nebyl žádným proponentem vytržbené lásky, ale naopak jejím oponentem (Dronke 1984, s. 246–247).

¹⁵⁸ Viz Riquer 1975, sv. 1, s. 120. Plný význam „latiny“ jakožto jazyka církve připisuje slovu „lati“ Lejeune 1979, s. 141, a v návaznosti na ni Reddy 2012, s. 99–101.

¹⁵⁹ Tento prostor může být samozřejmě vnímán i jako bezpečný imaginární prostor pro rozvíjení libida, tak čte např. Cholakian 1990, s. 33–34. Časová určenost jara velmi úzce souvisí s místní určeností zahrady, a to již u arabských předchůdců trubadúrů. Obrat „bezpečný prostor“ je tudíž na místě. Viz např. Galmés de Fuentes 1996, s. 49–53.

¹⁶⁰ Klíčový pojem *amor de lonh*, „láska v dáli“ nacházíme až u Jaufreho Rudela, který byl zřejmě o generaci mladší, nežli Guilhem. Text „Ab la doussor del temps novel“ však implikuje vzdálenost ženského sídla a rudelovskou topografii tak předjímá. K problému vzdálené lásky v češtině srov. klasickou studii Spitzer 2010.

¹⁶¹ Srov. Lejeune 1979, s. 103–120.

zužítkovat její sexualitu v zájmu zachování rodu a rozmnožení statků.¹⁶² Hrabě tak v roli básníka navíc podkopává svoji roli garanta řádu, kterou musí zastávat jako vládce země.¹⁶³ Aby mohlo dojít k naplnění ptačího imperativu, musí básník závazky společnosti důrazně odmítnout, což také činí, když „cizí latinu“ prohlašuje za projev závistivců, kteří si mohou říkat, co chtějí, ale ústřední mileneckou dvojici ohrozit nemohou. „My máme nůž i pecen“ (nos n'avem la pessa e'l coutel; v. 30), volá Guilhem vítězoslavně na konci písně. Milenci disponují vším, co je potřeba, a ve správnou chvíli se mohou pustit do díla.

Tak razantní odmítnutí společenských závazků „cizí latiny“ a přilnutí k latině „ptačí“ však nese důsledky. Těmi jsou v první řadě bastardi, synové podvržení mužům nevěrnými ženami, falešní dědicové lén a majetků, jak ukazuje další ze zakládajících postav trubadúrské tradice, Marcabru, podle obecně přijímané chronologie aktivní mezi lety 1130–1149.¹⁶⁴ Ve své písni příznačně nazvané „Dirai vos e mon lati“ (BEdT 293,17; R, f. 5^{rb}),¹⁶⁵ tento básník upozorňuje na fakt, že muž žijící v prostředí, jehož řád a zachování garantují posluchači ptáků, mocipáni podobní „hraběti z Poitiers“,¹⁶⁶ může klidně říkat „můj syn se na mě směje“ aniž by tušil, že v kolébce leží dítě někoho docela jiného (Marcabru 2000, v. 34–36). Hrabě z Poitiers ve svých „kumpánských“ básních¹⁶⁷ odmítá společenské závazky bránící tělesnému naplnění lásky jako prázdné řeči, Marcabru ovšem upozorňuje, že takové gesto může způsobit reálnou škodu a bere si přitom na pomoc závazný a performativní jazyk se vším, co se k němu váže. I on chce na světě způsobit změnu:

Povím vám ve své latině
o tom, co jsem viděl a co vidím nyní:
podle toho, co praví Písmo
totiž usuzuji, že svět zanedlouho skončí.
To proto, že syn hřeší proti otci
a stejně tak otec proti synu. (v. 1–7)¹⁶⁸

Tak, jako „hraběte“ hnala smyslová zkušenost jarní zeleně a ptačích hlasů k naplnění touhy, reaguje i Marcabru na to, co vidí a slyší kolem sebe. Ze čtvrtého verše poznáváme, že i k němu promlouvá „latina“. V jeho případě se však nejedná o zpěv ptáků, ale o psanou literu Bible jakožto potenciálně nejzávaznějšího textu vůbec, který značně posiluje platnost jazyka, v němž je zapsán:

¹⁶² Srov. Gaunt 1990 a dále v této práci.

¹⁶³ Mám za to, že „vtipy“ tohoto druhu jsou jedním z důvodů, proč nacházíme ve zpěvnících pod šifrou „hraběte z Poitiers“ ty nejpodivnější či eroticky nejtroufalejší skladby.

¹⁶⁴ Srov. Guida - Larghi 2013, s. 347.

¹⁶⁵ Český poetický (a zkrácený) překlad Vladimíra Mikeše viz in Černý 1963, s. 70–71.

¹⁶⁶ Vévoda Vilém IX. vystupuje v kronikách jako „šprýmař“, který se zabývá „nicotnostmi“, což je jedna z mála stop, které nám dovolují ztotožnit jej s trubadúrem Guilhem. Viz Taylor 2006, s. 875–893. Viz též Topsfield 1975, s. 11–12.

¹⁶⁷ Ke dvěma „tvářím“ hraběte, té dvorné a té tělesné, srov. klasickou studii Rajna 1928.

¹⁶⁸ „Dirai vos en mon lati | de so qu'ieu vei e que vi; | non cuich que'l segle dur gaire | segon qu'Escriptura di, | qu'eras failt lo fills al paire | e'l pair'al fill atressi“ (Marcabru 2000).

Pilát dal napsat nápis a připevnit jej na kříž. Stálo tam: Ježíš Nazaretský, král židovský. Ten nápis četlo mnoho Židů, neboť místo, kde byl Ježíš ukřižován, bylo blízko města; byl napsán hebrejsky, latinsky a řecky. (J 19,19–20 ČEP)

Marc van Uytfanghe upozorňuje, že latina čerpá svou autoritativnost nejen ze skutečnosti, že je jazykem, v němž je Bible sepsána, ale také ze své vlastní role v příběhu spásy.¹⁶⁹ Krom toho je rovněž jazykem římské správy (a právě v této roli účinkuje u Jana) – různé typy moci se v ní tak stýkají a sama latina tuto moc přejímá. Tato mocenská příchut' vystupuje z řeči ještě výrazněji v letech po křížové výpravě proti albigenským, a tedy v době, ze které pocházejí první zachované trubadúrské zpěvníky; Catherine Léglu tuto skutečnost ilustruje na scéně ze zbožně ironického okcitánského románu *Libre de Mossen Guilhem de la Barra* sepsaném prvním poetou laureátem toulouské *Consistori del Gay Saber* Arnautem Vidalem de Castelnau. V onom románu, situovaném na pomezí křesťanského a muslimského světa, se latina stává jediným jazykem, jenž Pilát píše „zlatými písmeny“ užívá; jiný než latinský nápis na kříži není. Její moc působí i na Saracény, kteří na kříž hledí a „uznávají moc písma“, přesto že mu nerozumějí (Léglu 2010a, s. 41). Moc latinského slova jakožto odznaku jejich nepřátel je následně zavazuje k provedení ozbrojené akce.

S tímto performativem Marcabru pracuje a jeho účinek zmnožuje tím, že hovoří v masce kazatele k publiku vrženému do role zbožných věřících. Svými slovy je však kupodivu neobrací k nebesům, ale snaží se je naopak pevněji usadit do světa a přimět k lepšímu plnění úloh, jež na něm mají podle „Písma“ zastat. Při kázání je v první řadě pevně poutá mezigeneračními vazbami a fixuje do konkrétního bodu na časové přímce spějící od stvoření světa k jeho zániku.

Čas hrál svou roli i v básni „hraběte z Poitiers“, tam však šlo především o čas zcela soukromé vzpomínky na počátek šťastné lásky, jejíž naplnění leží v budoucnu. Když hrabě v „Ab la doussor del temps novel“ vyjadřuje přání, aby jej Bůh zachoval při životě alespoň tak dlouho, aby mohl vsunout ruce milence pod plášť (v. 23), působí tato připomínka plynoucího času jako pobídka ke konzumaci rozkoše a jako výčitka adresovaná paní, která se milovníkovi neozývá a tak příchod potěšení zdržuje. Z Marcabrunovy eschatologie naopak číší hrůza. Otec stojí proti synu, syn proti otci, hierarchické vazby, na kterých společnost stojí, se rozpadají, svět jistě brzy skončí. A skončí špatně.

V dalších slokách Marcabrunovy písně jsme svědky toho, že mládí a štědrost, tyto základní (a částečně zaměnitelné)¹⁷⁰ vlastnosti dvorných pánů i dam, upadají a prchají, neboť světu vládne „pan Stálý, podvodník“ (en Costanz, l'engignaire; v. 11),¹⁷¹ jenž mládí ani radosti nikdy nic dobrého nepřál. Apel tohoto textu se ovšem točí především kolem

¹⁶⁹ Srov. Uytfanghe 2003, s. 4.

¹⁷⁰ Viz např. Paterson 1999, s. 34. Starší badatelská tradice odvozuje koncept *joven* od arabského pojmu *futuwwa*, který se mimo jiné pojí se sexuální zdrženlivostí (srov. Cropp 1975, s. 413–418).

¹⁷¹ Zřejmě se jedná o ironickou přezdívku, možná spojenou přímo s Vilémem IX. či s jeho synem (Gaunt 1989, s. 42–43).

nelegitimních potomků. Často se totiž stane, že bohatý muž, nic zlého netuše, vínem a chlebem krmí a vychovává nějakého takového „špatného souseda“ (mal vezi; v. 14) „špatného původu“, (de mal aire; v. 15) a potom spláče nad výdělkem, jeho rod se zhrou- tí. V dnešní době ani mládí ani radost nepřinášejí užitek a i „dvě krásná a hravá hříbata“ (dui poilhi, bel, burdent; v. 19–20) vždy nakonec zešednou, až připomínají osly. V tako- vém světě se „ženská pochva stává zlodějem“ (cons esdeve laire; v. 33),¹⁷² nevěrné man- želky plodí děti se svými milenci, čímž ředí krev rodu a v důsledku okrádají právoplatné dědice. Tak praví Marcabru, sám ale v poslední sloce vidí, že to k ničemu nevede, lidé jsou nepoučitelní a dál hrají „hry vagín“, „pochev“ či pohlaví“ (joc coni; v. 42).¹⁷³

Marcabrunovu „promluvu v latině“ lze číst jako reakci na konkrétní texty „hraběte z Poitiers“ nejen na rovině ideové, ale i na rovině intertextu, či, řečeno s Paulem Zumtho- rem, intervokality.¹⁷⁴ „Mal vezi“ ze 14. verše je odrazem „bon vezi“, „dobrého souseda“, přezdívkou, kterou nese dáma v „Ab la doussor del temps novel“. Dvě hříbata zase upomí- nají na dva koně, tedy dvě dámy, o kterých hrabě vypráví v básni „Compaigno farai un vers tot covinen“ (BEdT 183,3) a prohlašuje, že by si je rád ponechal obě, bohužel se však mezi sebou nesnesou. Takto čtený Marcabru tedy hraběti otevřeně oponuje, v dialogické a dialektické hry, do níž se trubadúři mezi sebou pouštějí,¹⁷⁵ pro sebe šíje kostým rozhorleného rozhodčího, který se snaží, aby se hra nezvrhla nežádoucím smě- rem. Zdroj svých obav popisuje ve 42. verši „Dirai vos e mon latin“, a na jiných místech vytyčuje pravidla, která by zkáze zabránila.¹⁷⁶

Kvůli veršům o hře pohlaví či o různých chimérických ženských bytostech likvidujících muže nese Marcabru v tradici mimo jiné rovněž masku misogyna či člověka nepřátel- ského lásce. V písni „No posc mudar no diga mon vejaire“ (BEdT 404,5), připsané v rukopisu C Raimonu Jordanovi, se o něm například praví:

Pan Marcabru po způsobu kazatele,
který v kostele před oltářem
mohutně laje nevěřícím,
lál stejným způsobem paním
– a říkám vám, že člověku nepřinese žádnou čest,
když mluví ošklivě o těch, ze kterých se rodí děti. (v. 25–30)¹⁷⁷

¹⁷² Okcitánské slovo „con“ odpovídá českému „kunda“, originál však zdaleka nepůsobí tak vulgárně, jako český ekviva- lent a zejména v dílech trubadúrů považovaných za nejstarší zakladatele tradice je toto slovo velmi časté (Viz např. Malm 2001, s. 50–51)

¹⁷³ Takto uhlazeně překládá Vladimír Mikeš (Černý 1963, s. 71).

¹⁷⁴ Srov. Zumthor 1987, s. 160–168.

¹⁷⁵ S pojmem „dialektika trobar“ přichází Gruber 1983, podle kterého je klíčovým procesem v trubadúrské tradici velmi hegelovské *Aufhebung*, při kterém je stará báseň novým tvůrcem zároveň zachována, povznesena na vyšší úro- veň a překonána. Jedním z klíčových „markerů“ tohoto procesu se mu stává výskyt okcitánského slovesa „noirir“ ve významu „živit, kojit, pěstovat“, ve zvrtné podobě „žít“ (Levy 1907, s. 405), které je jedním z pojmů, jímž trubadúři popisují nejen starost o děti, ale také svou vlastní poetickou práci na dílech jiných lidí, která vychovávají podle svého.

¹⁷⁶ Nejvýrazněji patrně v písni „Per savi·l tenc ses doptansa“ (BEdT 293,37).

¹⁷⁷ „qu'En Marcabrus, a ley de predicair | quant es en gleiza ho denant orador | que di gran mal de la gen mescrezen, | et el ditz mal de donas eyssamen. | E dic vos be que non l'es gran honransa | selh que ditz mal d'aisso don nays en- fansa“ (Bruckner *et al.* 2000).

Nesmíme však zapomínat na to, že právě Marcabru svými invektivami ohraničuje oblast dovolené řeči o milostném citu a stává se tak prvním výrazným ideologem trubadúrské vytříbené lásky, která tvoří jádro okcitánské textuální komunity.¹⁷⁸ Jak dále uvidíme, chronologie přijímaná současnými badateli i způsob, jakým dějiny své tradice vnímali pořadatelé rukopisných zpěvníků se v tomto bodě shodnou. Invektivy na tomto místě budují velmi důležitou ohradu, do níž bude v rukopisu *R* zasazena tradice jako celek.

V interpretovaných básních se střetávají tři mocné řeči. „Cizí“ latina a latina Písma, jež obě představují performativní promluvy spojené se společenskými regulačními mechanismy (jedna má světskou, ta druhá nadsvětskou autoritu), stojí proti ptačí latině, zavažující tělo ke hledání rozkoše. Opakovaným zdůrazněním role ženského genitálu Marcabru vytyčuje, kam poetická „hra“ při tomto hledání nikdy nesmí zajít. Hru lze přitom opět propojit s řadou výpovědí pod rubrikou „hraběte z Poitiers“, kde v písni „Be voill que sapchon li pluzor“ (BEdT 183,2) mluvčí vypráví o velmi tělesné hře v kostky:

Nedovolím si ale tak veliké chvástání,
neboť i já byl onehdy poražen,
když jsem hrál vysokou hru.
Předehra vycházela zcela v můj prospěch,
dokud nebyla vytažena vrhcábnice.
Podíval jsem se a seznal, že už nejsem k ničemu.
Tak se to se mnou proměnilo.

Ale ona si mě dobírala:
„Pane, vaše kostky jsou maličké.
Tak to já zvednu sázky!“
Povídám jí: „Ani kdyby mi dávali Montpellier,
nevzdal bych se!“
A trochu jsem tu její vrhcábnici zvedl
oběma rukama. (v. 43–56)¹⁷⁹

Je na první pohled zřejmé, co se zde myslí kostkami měnícími svou velikost i hrací plochou, na kterou se kostky hází. Takto hmotná hra, jejímž mistrovstvím se hrabě honosí a které v celé této písni spojuje s uměním na poli poezie, se však může leckoho citelně dotknout. Hrabě z Poitiers s nebezpečím pocházejícím od „těch, z nichž se rodí děti“ ve své poezii počítá, zdá se dokonce, že je vítá. V jeho korpusu obsaženém v rukopisu *E* tak nacházíme spolu s „Be voill que sapchon li pluzor“ i píseň „Compaigno, tant ai agutz d'avols conres“ (BEdT 183,5), jednu z kompozic, které podle Pierra Beka tvoří „protitext“ vůči vytříbeným milostným cansonám¹⁸⁰ (Bec 1984, s. 6). Lze v ní číst plastický obraz toho, kam hraběcí poezie motivovaná ptačím zpěvem může a má vést:

Povím vám o ženské pochvě, jaký je její zákon,
jako člověk, který se činil špatně, a bylo mu odplaceno ještě hůř:

¹⁷⁸ Srov. Harvey 1989, s. 19–41. S pojmem „fin'amors“ poprvé přichází Cercamon, podle tradice Marcabrunův učitel (srov. Cropp 1975, s. 380).

¹⁷⁹ „Però non m'auzetz tant gaber | Qu'ieu non fos raüsatz l'autrer, | Que jogav' a un jòc grosser | Que'm fo tròp bos al cap primer | Tro fo entaulatz; | Quan gardèi, non m'ac plus mester, | Si'm fo camjatz. || Mas ela'm dis un reprover: | ,Dòn, vòstre datz son menuder | Et ieu revit vos a dobler!' | Fis m'ieu: ,Qui'm dava Montpesler | Non èr laüsatz!' | E levèi un pauc son tauler | Ab ambs mos bratz“ (Bec 1984).

¹⁸⁰ „Strategii“ skloňování názvů trubadúrských žánrů přejímám od Jiřího Pelána (srov. Jaufres Rudel 2013, s. 7–27).

jakákoli jiná věc se užíváním zmenšuje, pochva však roste.

A kdo nechce věřit mému učení,
ten ať se jde podívat k lesu do obory:
za každý strom, který se tam pokácí, vyrostou dva nebo tři.

A když se kácí les, zrodí se pak ještě hustší,
a jeho majitel nepřijde o peníze ani o zisk:
člověk běduje ze zvrhlého důvodu, pokud neutrpěl žádnou škodu. (v. 13–21)¹⁸¹

Konec písně lze jistě interpretovat i marcabrunovsky; hrabě zažil mnoho zlého právě proto, že se ženské pohlaví chová tak, jak se chová. To však tuto poetickou persónu neodstrašuje, ale naopak vede, k tomu, aby na „pány“ lesů a dam adresoval libertinský apel – měli by si uvědomit, že pokud jej vyslyší a přestanou pochvy hlídat, poplyne jim z toho ještě větší zisk. Hra začínající u poetického mistrovství, u promluvy, která bude pro ženu stejně persvazivní, jako je pro trubadúra zpěv ptáků, tak v důsledku této písně přestává být hazardem a proměňuje se v poměrně jistý zdroj výdělku – stejně jistý, jako je obchodování se dřevem. Z lásky jakožto hry se tak stává láska jako práce, v gestu, které se zdá být inverzní vůči ženské prostituci. Zatímco prostitutka si může být jista tím, že jí ze sexuálního styku poplyne výdělek, hrabě nepochybuje o své vlastní plodnosti, ani o té ženské. Z obojího činí pevný přírodní zákon.

Her zacházejících s takovými to jsoucnými a hnutími těla (a řízených takovými to přirozenými pravidly) se Marcabru obává. Snaží se zabránit tomu, aby poezie následky, a svou latinou vymezuje hranice, za které trubadúrská poezie nesmí zajít, aby nezpůsobila zkázu světa.

Počátečním zdůrazněním pokročilého věku světa se toto gesto významně posiluje. Přesvědčení o všeobecném úpadku, které vyzdvihuje staré věci a díla a naopak umenšuje věci nové, sice není ve středověku jediným možným pohledem na věc a postupně přichází i o své dominantní postavení, v rámci dvorné kultury však funguje velmi dobře,¹⁸² a tak Marcabru svým posluchačům sděluje, že tato pokročilá doba sexuálních her plodících špatné syny je úpadková a ve srovnání s dávnou dobou antických autorit či biblických hrdinů mnohem bližší konci. Z těla vycházející následky škodlivé milostné tvorby zde explicitně neohrožují spásu duše (jak by snad mohla znít církevní kritika),¹⁸³ ale za se „jen“ tělesnost, *corpus* světa s jeho hierarchiemi otců a synů a střídáním generací. To-to spojení vede propříště ve dvorné literatuře svůj vlastní život a tvoří jednu z jejích os.

Jestliže lze o dvorné lásce hovořit jako o finkovské zahradě či hře, tedy jakožto o „epochálním“ prostoru, který umožňuje získat distanci vůči jiným fenoménům a nahlédnout je bez „břemene povinnosti“ (Fink 1992, s. 8–10), jeden z kořenů této situace nacházím

¹⁸¹ „Pero dirai vos de con, cals es sa leis, | Com sel hom que mal n'a fait e peitz n'a pres: | Si queg'otra res en merma, qui-n pana, e cons en creis. || E sel qui no volra-n creire mos casteis, | An ho vezer pres lo bosc, en un deveis: | Per un albre c'om hi tailla n'i naison ho dos ho treis. || E quan lo bocx es taillatz, nais plus espes | E-l senher no-n pert son comte ni sos ses: | A revers planh hom la tala, si-l dampnatges no-i es ges“ (Guglielmo IX d'Aquitania 1973).

¹⁸² Srov. Bumke 2005, sv. 1, s. 26–29, a Le Goff 1984.

¹⁸³ Církevní kritika ideologie trubadúrů se až do křížové výpravy proti katarům vyskytuje překvapivě řídce. Viz Pater-son 1999, s. 37.

právě v Marcabrunově reakci na hraběcí poezii. Zároveň z tohoto místa vyrůstá „sociální nezávaznost“ dvorné lásky. Ta totiž, k údivu mnohých, nezanechala v dobové společnosti, kterou zrcadlí právní vztahy, listiny, kroniky a závěti, výraznější stopu.¹⁸⁴

Nežádoucí literatura nese špatné plody,¹⁸⁵ proto ohrožuje budoucnost. S tělesností jde tak ruku v ruce historičnost, která představuje domácí půdu „závazných“ jazyků, tedy především latiny.¹⁸⁶ Aby se vernakulární diskurs nezdál zhoubným podle Marcabrunova výměru, musí se od historičnosti pokud možno odpoutat, nesmí upozorňovat na proces stárnutí světa, plození potomků a plynutí času. Lyrickou ahistorickou báseň lze napsat poměrně snadno. Co si ale počít s epikou?

Proces vytváření nezávazného, plozením nesvázaného poetického prostoru lze pozorovat i tam. Stačí krátká zmínka o určujícím řešení tohoto problému z pera Chrétiena de Troyes, dovršitele vývoje žánru dvorského románu a tedy jednoho z otců románu vůbec. Ten svá artušovská vyprávění vyvazuje z celkového příběhu Artušovy vlády v Británii a jeho bojů se Sasy a zasazuje je do „dvanácti šťastných let“,¹⁸⁷ tedy do období, kdy se poražení Sasové drží od ostrova dál a krok historie jako by se na chvíli zastavil. Vzpomínka na minulé bitvy je pro tuto chvíli suspendována, stejně jako očekávání věcí příštích. Na takovéto půdě se mohou odehrávat příběhy plné dvorností i manželských nevěr, jako je například potenciálně skandální poměr rytíře Lancelota s královnou Guenevrou, manželkou Artuše. Takto izolované aféry ovšem neznamenají ohrožení, ale povyražení. Chrétien si tak otevírá cestu k exploataci závazných témat, jako je sexualita a smrt. V jejich sousedství konstruuje svou hru dvorské kultury či společenství dvora, které je (a musí být) neustále konfrontováno s vnitřním i vnějším nebezpečím. Jako pokus o ustavení bezpečné herní sféry, postavené ovšem na neustálém připomínání nebezpečí a situované do reálného světa lze vnímat i mariánský projekt krále Alfonse, založený rovněž na četbě textů podobných těm obsaženým ve zpěvníku *R*.

2.3 Saeculum (Kermode)

Klíčovým pojmem této kapitoly se stalo Marcabrunovo výbušné sousloví „joc coni“, „hra (ženského) pohlaví“. Tedy hra s ohněm, s „nebezpečnou věcí“.¹⁸⁸ Přítomnost odkazu

¹⁸⁴ Viz např. Schnell 1989, s. 362–363. S mechanismem dvorné lásky jakožto cizoložného vztahu, který tvoří na francouzském jihu „trvalou mentální strukturu“ ovšem plodně pracuje Le Roy Ladurie 2005, s. 225.

¹⁸⁵ Tento motiv používá Marcabru sám, když spojuje „špatnou lásku“ s Kainovým pokolením a přeneseně s pozřením zakázaného ovoce v ráji. Viz Paterson 1998, s. 241–255, a dále v této práci.

¹⁸⁶ V kontextu této práce za zmínku rozhodně stojí pokus kastilského krále Alfonse X. nahradit na iberském poloostrově latinu v její závazné roli kastilštinou. Viz Beltrán 1997, s. 7–10.

¹⁸⁷ Stahuljaková chápe na základě fabulujícího kronikáře Wace dvanáctiletou mezeru ve válkách v Británii trvající od Artušova návratu z dobytého Irska po jeho invazi do Francie jako „mezeru v historii“, která umožňuje, aby se „odehrálo podivuhodné“ mezi hrdiny, kteří „ignorují historický rámec“ svých životů – a tedy i možnost prokreace sebe sama, vedoucí ke střídání generací (Stahuljak *et al.* 2011, s. 88–89).

¹⁸⁸ Spojení vagíny s obrazy plamenů je v okcitánské poezii poměrně časté. Srov. Malm 2001, s. 112–113.

k ženskému genitálu zde čtu jako odkaz k neustálému stravování a novému plození, jež se nicméně neděje rázem, ale postupně. Proto s sebou přináší ponětí sekvenčnosti a neustálého pohybu spějícího vpřed v ohraničeném období, jehož konec se blíží – i díky tomu, že lidé plní Boží příkaz neustále „plní zemi“, až ji jednou „naplní“ (srov. Gn 1,28; ve Vulgátě: *Crescite et multiplicamini, et replete terram*).¹⁸⁹ Stojíme tak v zásadě před obrazem jedné z „fikcí konce“, jak je načrtl Frank Kermode – „segle“ čili Kermodeovo „saeculum“ spěje k Apokalypse a po ní se zařadí do velké posloupnosti času mezi věky jiné.¹⁹⁰ Tak stojí proti hře, která by měla být, jak naznačuje Marcabrunova báseň, v první řadě nezávazná, neměla by vytvářet dluhy ani hříchy a mást již tak dost zmatené vztahy mezi lidmi.

Kermode vnímá apokalyptické fikce konce a přicházející proměny v zásadě jako útěšný nástroj k propůjčení smyslu času pro člověka.¹⁹¹ Prvořadou úlohu pro něj hraje lidská potřeba „v existenčních okamžicích patřit, vztahovat se k počátku a konci“ (Kermode 2007, 11). Toto usouvztažňování našich krátkých životů s mezemi příběhu celého světa se děje prostřednictvím fikce a lze je rovněž vnímat jako vstup do určitého časoprostoru, na jehož meze si lze sáhnout. Věčnost (tedy souhrn času či čas takový, jaký je) působí z našeho omezeného úhlu pohledu především nepoznatelně a chaoticky; „fingování“ příběhů či mytopoetická aktivita slouží k potlačení této chaotičnosti prostřednictvím vztahů mezi jednotlivými událostmi či jsoucnými. Do času jsme ponořeni, chaos nás obklopuje a „pro soužití s ním jsme vybaveni pouze silami svých fikcí“, které mají moc rozvrhnout čas i prostor, nacházet v něm vztahy, „uspořádávat naše komplementarity“ (tamtéž, 61) a budovat iluzi poznatelného či zakusitelného trvání.

Marcabru však ve své kazatelské masce spíše vyjadřuje hrůzu z nich a z přicházejícího Soudu. Tváří se, jako by nechtěl segle „osmyslit koncem“, ale spíš pokud možno udržet, prodloužit jeho trvání. Ptačí latina zní v čase vzedmutých štáv a touhy, dokonalého „naplnění lidských smyslů“,¹⁹² zároveň však také v čase, který plyne k zimě a je zřetelný pouze v kontrastu s okolními časovými úseky. V následující kapitole se zaměříme na *Cantigas de Santa Maria* jakožto na text, který prostřednictvím mocné, k soudu vztažené ženy – matky, totiž Panny Marie, strachům tohoto typu čelí a v souladu s dalšími texty z Alfonsovy dvorské dílny umožňuje „hrát hry“ i na takto nejisté hrací desce.

¹⁸⁹ Srov. apokalyptická vyjádření typu: „*Replete terram*‘ verbum dei ad Adam et Noe de generatione humana, qua terra habitabilis successive replenda erat, et nunc anno mundi 6684 repleta est“ (Van Duzer - Dines 2016, s. 186).

¹⁹⁰ Srov. Kermode 2007, s. 67 ke splynutí řeckého *aíónu* a latinského *saecula*. Viz tamtéž s. 85–86 ke vnímání *saecula* jakožto lhůty, která skončí a k fenoménu „*finis saeculi*“ / „*fin de siècle*“.

¹⁹¹ Viz např. Kermode 2007, s. 33–35. K „osmyslování“ života prostřednictvím smrti srov. též Lotman 2003.

¹⁹² Srov. Zink 2008.

3 POHLČENÍ BEZPEČÍM (CANTIGAS DE SANTA MARIA)

V návaznosti na pojednání o konstitutivní roli ženské moci v pojetí dvorné lásky u Gastona Parise a jeho následovníků se nyní zaměřím na obraz přelévání herního prostoru přes hranice a pohlcování okolí, a to právě pod „matronátem“ ženy, Panny Marie. Panludismus, jednotlivými ludology střídavě vítaný a odmítaný, se zde stává nástrojem sloužícím politickým cílům. Má zajistit trvalou existenci a bezpečí prostoru, který si podmaňuje.

Král Alfons X. Moudrý, kastilský a římský král, „císař kultury“¹⁹³ a nepříliš úspěšný dědic štaufského imperiálního projektu, se ve své době vztáhl ke hře obdobným způsobem, jako Johan Huizinga. Oba na základě intelektuálního instrumentáře, který měli k dispozici, předložili obecné definice fenoménu hry a oba tomuto fenoménu přiřkli zásadní důležitost v lidské společnosti. Krále Alfonse však v této studii nevnímám jen jako ludického myslitele, ale především jako svědka období přetváření a zápisu okcitánské poezie ve druhé polovině 13. století. Jeho panovnický projekt pracuje s dědictvím trubadúrské kultury a důrazně nás upozorňuje na vztah „dvorněmilostného“ a „herního“ způsobu vypovídání a problematiky zabezpečování mezilidských vztahů a prostoru. Dále se budu věnovat především Alfonsovu aktu rozšíření sféry bezpečí v gesci blahovolné dvorské dámy, Panny Marie. „Magický“ kruh hry se tak svým způsobem proměňuje na kruh „svátostný“. Pro tuto chvíli však považuji za potřebné představit tohoto panovníka jakožto vzorového čtenáře diskuse o bezpečí v rámci trubadúrské poezie nastíněné výše.

Alfons X., syn Ferdinanda III. Svatého, dobyvatele Córdoby a Sevilly, držel kastilský trůn od roku 1252 až do své smrti roku 1284. Od roku 1257 navíc po dobu sedmnácti let nosil rovněž titul římského krále. Tento rozporuplný panovník byl klasickým dějepiscetvím své země často odmítán jako nepraktický intelektuál a snílek;¹⁹⁴ k postupné proměně tohoto hodnocení směrem k větší diferenciaci v zásadě došlo teprve v průběhu posledního čtvrtstoletí.¹⁹⁵ Alfonsovi bývalo vyčítáno především (a do značné míry právem), že většinu výnosů své země rozpustil v zahraničí při marném pokusu o získání císařské koruny a při neúspěšné křížové výpravě na severoafrické pobřeží. Finanční náročnost těchto podniků se nakonec stala jednou ze záminek k občanské válce, v níž se proti Alfonsovi postavil i jeho nejstarší žijící syn Sancho, pozdější král Sancho IV. V tom, aby krále Alfonse zcela zavrhl, nicméně historikům vždy bránila jeho kulturní, především literární produktivita. Právě na Alfonsově dvoře (a často i s jeho přímým přispěním) totiž vznikla základní právní a dějepisná díla, zejména kroniky *Estoria de España*¹⁹⁶ a *General*

¹⁹³ Srov. Burns 1990. Alfonsovo přízvisko „el Sabio“ Epiteton by bylo možné přeložit rovněž jako „Učený“ (srov. anglické *Alfonso X the Learned*), v textu uvedená forma jména se však v češtině vžila (Hodoušek 1999, s. 90–91).

¹⁹⁴ Tyto názory shrnul básník Eduardo Marquina do verše „král Alfons se tak často díval k nebi, až mu spadla koruna“ (viz např. González Jiménez 2004, s. 423).

¹⁹⁵ Jednu z prvních vlašťovek představuje již monografie A. Ballesterose Beretty (†1949), vydaná ovšem posmrtně (Ballesteros Beretta 1963) Souvislejší práce na revizi vžitého pohledu však podnikli až američtí hispanisté v souvislosti s alfonsovským výročím v 80. letech (srov. Burns 1990).

¹⁹⁶ Od dob editora Ramóna Menéndeze Pidalu známá rovněž pod poněkud matoucím názvem *Primera crónica general* (Menéndez Pidal 1977).

estoria, či zákoník *Siete partidas*, jejichž vytríbený sloh přispěl značnou měrou ke konsolidaci spisovné kastilštiny, přímé předchůdkyně moderní španělštiny jakožto globálního jazyka.

Z mnoha součástí „kulturního projektu“ krále Alfonse¹⁹⁷ se zde zaměřím především na zpěvník *Cantigas de Santa Maria*, čítající 420 písní oslavujících Pannu Marii, který vznikl na kastilském dvoře přibližně od roku 1257 až do královny smrti. Poetické *Cantigas* jsou dnes vnímány jako integrální součást alfonsinského politicko-kulturního projektu. Co do pozornosti, která se jim věnuje, nijak nezaostávají za historiografickými či legislativními produkty Alfonsovy dvorní dílny. Je zřejmé, že veřejné vyjádření zvláštního vztahu k Panně Marii tvořilo klíčovou součást spirituálního pilíře autority panovníka, zatímco kroniky a zákoníky představovaly druhý pilíř, temporální ve všech smyslech toho slova.¹⁹⁸

Amy G. Remensnyderová jde ve své interpretaci politického programu *Cantigas* dokonce tak daleko, že Alfonsovu Kastilii prohlašuje za „mariánskou monarchii“, kde světice nepůsobí jen jako možný cíl modliteb, ale představuje „pevný základ panovnické moci jako celku“ (Remensnyder 2005, s. 255–256) a je pevně spojena rovněž s vojenskou mocí království. Jako ilustrace tohoto vztahu užívá badatelka příběh o společném hrobu krále Alfonse X., jeho otce Ferdinanda III. Svatého a matky Beatrix Švábské z písně „Muito demostra a Virgen“ (CSM 292). Nad náhrobky urozených zesnulých tam uprostřed oratoře měla na nejdůstojnějším místě čnít socha Panny Marie, kteréžto svaté ochránkyni má náležet nejčestnější místo uprostřed královské rodiny. Sám mrtvý král Ferdinand podle vyprávění neváhal ve snu navštívit řemeslníka, jenž vytvořil drahocenný prsten, který měl král nést, a sdělit mu své přání, aby byl prsten „obětován“ obrazu Marie (da-lo en offreçon aa omagen da Virgen; v. 73). Při té příležitosti zesnulý král rovněž vyjádřil své výhrady proti tomu, aby jeho vlastní socha stála na stejné úrovni se sochou světice, neboť to není vhodné. „Namísto toho mě snižte do kleku a jí dejte prsten, neboť právě od ní a od jejího překrásného Syna mám své království“ (v. 81–82).¹⁹⁹ Královské kapli v Seville tak dominovala kromě „dvorně milostné“ hierarchie, ve které muž zaujímal místo pod svatou ženou, a která se zde explicitně váže na předávání království a garanci pokračování moci Ferdinandova a Alfonsova rodu, rovněž rytířská symbolika. Ta má v kontextu válek s Maury velmi bojovný charakter – majestátní socha klečícího krále Ferdinanda, za jehož vlády byl proces znovudobývání země na muslimech prakticky dokončen, měla v ruce svírat meč, jímž zmíněný král „zasadil Mohamedovi smrtelný úder“ (espada [...] con que deu colbe a Mafomete mortal, v. 58–59).

¹⁹⁷ Jako „kulturní projekt“ se silnou intencí, který neslouží jen reprezentačním, ale rovněž pedagogickým účelům prezentuje Alfonsovu činnost zejm. Márquez Villanueva 1994, s. 11–18 a průběžně.

¹⁹⁸ Srov. Liuzzo Scorpo 2013.

¹⁹⁹ „Mas ponan-mi en gēollos, e que lle den o anel, | ca dela tiv' eu o reyno e de seu Fillo mui bel“ (Alfonso X, el Sabio 1989, CSM 292). Ke konceptu duchovního rytířství, k němuž se zde král Ferdinand implicitně hlásí srov. Montoya Martínez 1997, s. 300–301.

V postavě vrcholně středověkého rytíře se podobně jako v postavě krále snoubí sféra světská se sférou duchovní. Na krále se obvykle díváme jako na pomazané vládce z Boží milosti, ačkoli ne všichni králové takovými byli (a o těch kastilských to platí obzvlášť).²⁰⁰ Rytíři se zase od dob papeže Řehoře VII. a Bernarda z Clairvaux poměřují s ideálem vojska Kristova.²⁰¹ Král Alfons však k tomu, aby pro svůj úřad získal spirituální legitimitu a pro sebe auru svatosti (podobnou té, která zdobila jeho otce), podniká i jiné a mnohem originálnější kroky, nežli je prostá reprezentace sebe sama jako Božího či mariánského bojovníka. Takových bojovníků bylo v dějinách španělských království mnoho, *král trubadúr Panny Marie* ale jenom jeden.

3.1 *Trobar* jako umění rozumět (CSM B a Guiraut Riquier)

Fakt, že se král Alfonso v tzv. Prologu B *Cantigas* (incipit „Porque trobar é cousa en que jaz“, dále značím zkráceně jako CSM B) prohlašuje za trubadúra chválícího „Pannu, matku našeho Pána, svatou Marii“ (v. 16–17)²⁰² samozřejmě neunikl zájmu historiků. Trubadúrská postava bývá v rámci zpěvníku většinou čtena jako více či méně věrné (sebe)zachycení královského subjektu. Určitý vrchol této linie historického výzkumu představuje dílo Josepha F. O’Callaghana, který chápe *Cantigas* jako poetickou biografii, v níž nám panovník prostřednictvím písní dává alespoň zahlédnout klíčové okamžiky své vlády. Píseň „A que avondou do vinno“ (CSM 386), která podle O’Callaghana představuje nejmladší datovatelnou položku ve zpěvníku, se například odehrává během dramatického jednání „cortesů“ roku 1281; pokud kronikářské zprávy o této události doplníme právě informacemi z písně, získáme mnohem plastičtější představu o „hořkosti“ panující „pod povrchem přátelství“ ve vztahu krále a jeho země (O’Callaghan 1998a, s. 170).²⁰³ Jindy nám O’Callaghanův Alfons dává zahlédnout svůj vlastní „přirozený skepticismus“, na kterém (a ne na touze upřít ostatním monarchům moc „králů divotvůrců“) se má v písni „O que mui tarde o nunca de pode por meezya“ (CSM 321) zakládat odmítnutí léčitelské moci panovníků ve prospěch Mariiny moci (tamtéž, s. 81).

Jako autobiografii čte *Cantigas* i Joseph T. Snow, v jeho podání jde však především o autobiografii spirituální, jejíž jednotnou strukturu nejlépe reprezentuje „putování za spásou duše“ (Snow 1979, s. 314). Domnívám se, že při studiu *Cantigas* je dobré přidržet se především Snowova poznatku, že postava mariánského trubadúra nezachycuje skutečného krále, ale spíše takového, jakým být chtěl, či jak chtěl být viděn – jako „exemplární

²⁰⁰ Ruiz 1999 píše o kastilském království doslova jako o „neposvěcené monarchii“.

²⁰¹ Srov. Scaglione 1992, s. 26–27, Girbea 2011; k počátkům tohoto procesu viz klasickou práci Barber 2006. Sám Ferdinand o sobě ve výše citované písni hovoří jako o „novém“ či „čerstvém rytíři“ (cavaleir novel; v. 83).

²⁰² „Virgen, Madre de Nostro Sennor“ (Alfonso X, el Sabio 1986, Prólogo B).

²⁰³ K doplňování kronikářských informací těmi „psychologickými“ z *Cantigas* sahá O’Callaghan poměrně často (srov. O’Callaghan 1987). Historický kontext jednání z roku 1281 podává přehledně González Jiménez 2004, s. 342–345.

příklad oddanosti Panně Marii“ (tamtéž).²⁰⁴ Mariánské trubadúrství si Alfonso X. nasazuje jako masku.

Pro účely této studie si nekladu otázku po maskovaném člověku, ale spíše mě zajímá z čeho je škraboška sešita a co svému nositeli umožňuje. Ukazuje se totiž, že právě díky funkci trubadúra, propůjčené panovníkovi Duchem svatým v nenápadném prvním zázraku začleněném již do CSM B, dovede panovník v první řadě dobře číst onu tradici, na níž ve svém mariánském projektu navazuje – okcitánské *trobar* jakožto poezii dvorné lásky. Tato láska v Alfonsově době zaujímá postavení na rozhraní posvátné a světské sféry, podobně jako královská funkce sama či titul rytíře. Cit k dámě i milostná praxe se právě v jeho době postupně stále více a více spiritualizuje, v básních lze čím obtížně odlišit živou ženu od světice či abstraktní entity, ctnosti či dobra jako takového.²⁰⁵ Král Alfons kráčí toutéž cestou, spiritualizací dámy však pro něj proces nekončí. Svou nebeskou patronku totiž následně jako starostlivý vladař nabízí i svým poddaným – či spíše své poddané nabízí jí. Na srozumitelnosti tohoto gesta mu velice záleží.

Okcitánské sloveso „trobar“, kořen slova trubadúr, znamená „nacházet, vynalézat“, v básnickém kontextu pak označuje sestavování látky, slov a informací do ladné kompozice.²⁰⁶ Když své trubadúrství v CSM B definuje král Alfons, poněkud význam tohoto klíčového slova posouvá:

Protože v základu trobar spočívá
porozumění, měl by jím ten, kdo je chce činit
disponovat spolu s dostatečným chápáním,
to aby rozuměl a aby dovedl vypovědět
to, čemu porozuměl a co chce říci,
neboť tak se má dělat dobré trobar. (v. 1–8)²⁰⁷

Trobar tu nefiguruje v první řadě jako umění esteticky hodnotné skladby, ale jako umění srozumitelného vyjádření. Ani první okcitánští trubadúři netvoří z ničeho, neblahou zkušenost s takovou tvorbou získal již „hrabě z Poitiers“, když zjistil, že báseň „zhola o ničem“ sice lze složit, následně ji však nelze s nikým sdílet,²⁰⁸ a z umění adaptace se postupně stává umění hermeneutické. Alfons nicméně tento prvek dále posiluje a přidává k němu etický apel, jak je zřejmé z jeho poetického dialogu s Guirautem Riquierem, jedním z posledních okcitánských trubadúrů klasického střihu, který představuje spojnici mezi králem a proměňující se tradicí. Guiraut, který v sedmdesátých letech 13. století pobýval na kastilském dvoře, se krále jakožto nezpochybnitelné autority ve své básni

²⁰⁴ Srov. též Snow 1990.

²⁰⁵ Nejvýraznějším květem této spiritualizace je „sladký nový styl“ (*dolce stil nuovo*) zrozený na italské půdě, jehož slavným plodem se stane Dante Alighieri. Muž, jemuž dala jeho dáma, Beatrice dlící na nebesích, v *Božské komedii* poznat taje struktury světa. Mezi Alfonsovou Kastilií a Florencií mladého Danta ostatně existuje vazba v osobě Brunetta Latiniho (viz např. Martínez 2010, s. 156–158).

²⁰⁶ Srov. např. Nichols 1999, s. 74–75.

²⁰⁷ „Porque trobar e cousa en que jaz | entendimento, poren queno faz | a o d'aver e de rason assaz, | per que entenda e sabia dizer | o que entend'e de dizer lle praz, | ca ben trobar assi s'a de ffazer“ (Alfonso X, el Sabio 1986, Prólogo B).

²⁰⁸ Viz Prokop - Holub 2001, s. 47–49, pro český překlad. K básni jakožto básnickému experimentu viz též Jaluška 2012a; kritiku tohoto přístupu podává Prokop 2015.

„Pos Deus m’a dat saber“ (BEdT 248,X; R, f. 116^{vf}–117^{ve}) ptá na správný smysl trubadúrské práce a chce po něm, aby roztřídil jednotlivé básnické profese (pro lepší srozumitelnost nedělím text do veršů, ale přepisuji prózou):

Proto vás, dobrý králi, prosím, abyste se zaměřil na tu věc, aby byly znalosti ctěny tak, jak jim přísluší, aby se, těm, kdož je mají, dostalo patřičné úcty, tím větší, čím lépe je umění užívat; račte určit pro ty nejlepší to nejsmysluplnější jméno. Neboť je na světě mnoho trubadúrů rozličného umění trobar, které se nesluší ctít, neboť jim jejich umění neslouží k dobrému. (v. 800–813)²⁰⁹

Králi Alfonsovi je tato suplika adresována jakožto organizátorovi světa a správci patřičného pořadí věcí, zcela v souladu s jeho rolí pořadatele knih. Guirautův text můžeme samozřejmě číst také jako důkaz patolízalství stárnoucího trubadúra, který je na králově štědrosti existenčně závislý a proto mu maže med kolem úst. I pokud by tomu tak bylo, může nám způsob, jakým trubadúr králi lichotí, leccos prozradit. Riquier apeluje na Alfonsovu schopnost rozumění, tedy právě na tu mohutnost lidské duše, která leží v jádru trobar popsaného v *Cantigas*. Již tím z něj činí kvalitního trubadúra a tato designace se dočká svého potvrzení v básni zvané konvenčně *Declaratio* („Si tot s’es grans afans“; BEdT 23a,I; R, f. 117^{ve}–118rd), jenž je odpovědí na Guirautovu žádost. Okcitánský trubadúr patrně napsal obě tyto básně, lze však předpokládat, že je konzultoval s panovníkem a hrubý obraz Alfonsova pojetí trobar v nich tedy sledat lze. Ve stěžejních pasážích se praví:

A zjistili jsme, že vlastnosti [básníků] mohou být ještě lépe osvětleny podle latiny, pro toho, kdo jí rozumí [...] [neboť latinsky se] všem trubadúřům říká *inventores*. [...] A u těch, kteří ovládají umění nacházet slova melodie, již ten výraz samotný ukazuje, jak mají být nazýváni: [...] Je správné a srozumitelné nazývat je trubadúry a mají právem požívat více úcty, nežli žakéři. [...] Rovněž tak se sluší podle spravedlnosti přiznat lepšímu *trobar* čest, která mu právem přináleží: tak si ten, kdo umí tvořit písně a vlastní svrchované versy a elegantní povídky plné krásných naučení, a ukazovat tak, jak se ve věcech světských i duchovních rozezná dobro od zla, zaslouží být nejvíce ctěn. [...] A stanovíme, že ty nejlepší, kteří dovedou ve verších a písních a jiných textech vyučovat tomu, jak se má člověk dvorně chovat a činit rytířské skutky, ty, kdož ovládli toto umění, je podle práva nutno nazývat doktory trobar. Doktory proto, že ty, kteří jim rozumějí, tedy trubadúry, kterým nechybí rozum, učí, jak se dobře chovat. (v. 126–129, 136–137, 246–248, 254–256, 260–272)²¹⁰

Trobar se podle tohoto básnického dialogu stává především uměním třídit svět pro jeho obyvatele. Zakládá se na dovednosti rozpoznávat dobré od zlého, doplněné o pedagogickou a osvětovou činnost ve prospěch publika. Užitek z této aktivity již nepřipadá pouze trubadúrovi toužícímu po zdokonalení sebe sama v agonálním prostředí

²⁰⁹ „Per qu’ieu vos prec, reys bos | c’aiso deveziatz | si qu’en sia onratz | sabers a son dever | car per aquest saber | deu hom aver honor, | cilh que l’an, e major | qui mielhs [lo] sap uzar: | per que vulhatz triar | al mielhs nom per razo. | Car mant trobadors so | de diverses trobars | a qui non tanh onrars, | car lur fag no so sert“ (Guiraut Riquier 1985)

²¹⁰ „E si trobam que fo | outra vetz declarat | segon proprietat | de lati qui’l enten | [...] e son inventores | dig tug li trobador. | [...] E sels on es sabers | de trobar motz e sos, | d’aquels mostra razos | com los deu hom nomnar: | [...] gent e be razos es | c’om l’apel trobador; | e deu aver honor | per dreg mais de joglar | [...] Atressi per dever | devon aver honor | per trobar li melhor, | qui razo vol gardar: | car qui sap cansos far | e vers d’auctoritat | e novas de bon grat, | de bels essenhamens, | mostran temporalmens | o espirital | per c’om pot ben de mal, | sol se vol, elegir | [...] E dizem que’ls melhors, | que sabon essenhar | [298] com se deu capdela | cortz e faitz cabalos | en vers et en cansos | et en autres dictatz | c’avem desus domnatz, | deu hom per dreg dever | nomnar, e per saber, don doctor de trobar. | Doctors: car doctinar | sabon ben, qui’ls enten, | los trobadors ab sen | per aver captenh bon“ (Guiraut Riquier 1985).

dvora,²¹¹ kde se stýká vývojová a mocenská herní rétorika, ani jeho dámě, jejíž sláva se má v básních šířit po všem světě. Prospěch nyní mají mít z trubadúra všichni, kdo ony básně poslouchají a učí se z nich. Ze skládání básní se tak stává aktivita dokonale královská, hodná panovníka aspirujícího na titul *rex magister*, král učitel, který králi na základě prozaických děl z jeho skriptoria přiznává José Manuel Nieto Soria.²¹²

Supplicatio i *Declaratio* jsou psané okcitánsky, řečí trubadúrské poezie, podle Danta „prvním jazykem, jímž byly skládány verše“ (Dante Alighieri 2004, s. 81) a také první románskou řečí, které jsou ve středověku věnovány jazykové učebnice,²¹³ tedy vernakulárním jazykem nad jiné ušlechtilým. Král Alfons si patrně kladl za cíl vzbudit ve svých poddaných „protonárodní citění“ (Nieto Soria - Sanz Sancho 2002, s. 336), či je zkrátka nějakým způsobem sjednotit; bez použití obecně srozumitelného média se proto dost dobře obejít nemohl.²¹⁴ Na pozici latiny, jazyka církevního a právního vědění, nesoucího s sebou určitou závaznost, jak jsme toho byli svědky v předchozí kapitole, vyzvedl kastilštinu (sám o ní místy hovoří jako o „naší latině“)²¹⁵ a naprostou většinu svého díla nechal sepsat touto řečí. Jedinou signifikantní výjimkou zůstávají galicijsky psané *Cantigas*. Vzhledem ke zjevné promyšlenosti Alfonsova kulturního projektu se můžeme domnívat, že jej k této volbě vedly kromě šťastných vzpomínek na dětství strávené v Galicii i jiné důvody.²¹⁶

Ve druhé polovině třináctého století galicijština již po nějakou dobu funguje jako obecná řeč kastilské poezie a stupněm umělosti se blíží okcitánštině.²¹⁷ V žádném případě ji nelze vnímat jako pastorální jazyk venkova a nostalgie, ale právě naopak. S ohledem na to lze dát za pravdu Luisi Beltránovi, podle něhož má uměle pěstovaný bilingvismus kastilštiny a galicijštiny imitovat bilingvismus latiny (či francouzštiny) jakožto jazyka moci a prózy a trubadúrské okcitánštiny panující na sever od Pyrenejí.²¹⁸ Guiraut Riquier nebyl ostatně jediným trubadúrem, který našel na kastilském dvoře zdroj obživy.²¹⁹ Výše citovaná pasáž z *Declaratio* stanoví, že ti nejchápavější a nejpřesněji vyučující básníci si zaslouží titul „doktora *trobar*“. Domnívám se, že právě tento titul vyjadřuje druhou podobu královské hermeneutické autority vedle Nietova „krále učitele“. Jako učitel bez přívlastků se Alfons vztahuje ke všem svým poddaným; jako „učitel trubadúrů“ působí

²¹¹ Srov. např. Rodado Ruiz 2000, s. 42–46. Pozdně středověký dvůr lze chápat jako privilegovanou arénu pro střet vývojové a mocenské herní rétoriky. Jakožto prostředí neustále ostenze regulovaných citů, jež mají vzbudit zdání autenticity lze na tento prostor patrně aplikovat výsledky zkoumání, jemuž byl u Suttona-Smithe podroben moderní způsob kanalizace negativních emocí prostřednictvím psychoterapie a televize (srov. Sutton-Smith 1997, s. 84).

²¹² Viz např. Nieto Soria - Sanz Sancho 2002, s. 335–339.

²¹³ Srov. Holmes 2000, s. 25–26.

²¹⁴ Srov. Liuzzo Scorpo 2013, s. 271–273.

²¹⁵ Nieto Soria - Sanz Sancho 2002, s. 38–39.

²¹⁶ González Jiménez 2004, s. 17–21.

²¹⁷ Viz např. Zenith 1995, s. ix–xxxix.

²¹⁸ Beltrán 1997, s. 8–9.

²¹⁹ Pro přehled viz González Jiménez 2004, s. 433–439.

v médiu poezie a v kontextu dvorných mravů a vytříbené lásky. Ve zvláštním jazyce. Dále budeme sledovat, jakým způsobem se snaží obě tyto role či masky propojit.

3.2 Básnění shůry (CSM B, CSM 1)

Prolog *Cantigas*, kde král Alfons definuje své *trobar* (CSM B), pokračuje následovně:

A ačkoli ty dvě vlastnosti nemám
v míře, v jaké bych si přál, přesto zkusím
ukázat zde něco z toho, co dovedu,
s vírou v Boha, ze kterého pochází všechno vědění,
neboť mám za to, že skrze něj budu moci
ukázat alespoň trochu z toho, co chci

A mým přáním je oslavovat
Pannu, matku našeho Pána,
svatou Marii, jež je nejlepší
ze všeho, co stvořil, a proto
se chci ode dneška stát jejím trubadúrem
a modlím se k ní, aby mě za svého–
–trubadúra přijala a rovněž aby ráčila přijmout mé trobar,
neboť chci ukázat
některé ze zázraků, které učinila. Rovněž
chci ode dneška upustit od trobar
pro ostatní dámy, a doufám, že se mi
díky ní vrátí to, co jsem pozbyl u jiných.

Láska této dámy má totiž takovou povahu,
že hodnota kohokoli, kdo ji má, se díky ní neustále zvyšuje.
Toho, koho si jednou zamiluje, by opustila pouze v takovém případě,
pokud by se tomu nešťastníkovi zachtělo zanechat dobrého a činit zlé;
kvůli tomu by ji ztratil, a kvůli ničemu jinému.

Nechci se od ní odloučit,
neboť vím, že pokud jí budu dobře sloužit,
nikdy mi neodepře svou dobrotu.
Vždyť dosud nikdy nezklamala toho,
kdo ji dovedl pokorně poprosit
a takové modlitby vždy příznivě vyslýchá.

Proto se k ní, pokud mi to dovolí,
modlím, aby ji těšilo všechno, co o ní povím
ve svých písních a ať mi ráčí dát dar,
který dává svým milovaným. Kdo od ní takový dar dostane,
ten bude činit *trobar* s ještě větší vděčností! (v. 9–44)²²⁰

²²⁰ „E o que quero é dizer loor | da Virgen, Madre de Nostro Sennor, | Santa María, que ést' a mellor | cousa que el fez; e por aquest' éu | quero seer oi mais sêu trobador, | e rógo-lle que me queira por séu || Trobador e que queira méu trobar | receber, ca per el quér' éu mostrar | dos miragres que ela fez; e ar | querrei-me leixar de trobar des i | por outra dona, e cuid' a cobrar | per esta quant' enas outras perdí. || Ca o amor desta Sennor é tal, | que queno á sempre per i mais val; | e poi-lo gaannad' á, non lle fal, | senôn se é per sa grand' ocajôn, | querendo leixar ben e fazer mal, | ca per esto o pérd' e per al non. || Porên dela non me quér' éu partir, | ca sei de pran que, se a ben servir, | que non poderei en sêu ben falir | de o aver, ca nunca i faliu | quen llo soube con mercee pedir, | ca tal rógo sempr' ela ben oi. || Onde lle rógo, se ela quisér, | que lle praza do que dela dissér | en méus cantares e, se ll' aprouguér, | que me dé gualardôn com' ela dá | aos que ama; e queno soubér, | por ela mais de grado trobará“ (Alfonso X, el Sabio 1986, Prólogo B).

Králova dáma se tu představuje prostřednictvím obvyklých mariánských paradoxů. Je pannou a zároveň matkou, ženou, která porodila vlastního Stvořitele. Pochopit smysl trubadúrový dámy, vlastní pochopení přetavit do srozumitelného tvaru a tak vykonat dobré *trobar* podle králova vlastního výměru očividně nebude nijak lehké ani pro člověka, na kterého se ostatní obracejí, aby jim udělil básnický doktorát. Král Alfons se v rámci *Cantigas* svéráznému průzkumu mariánských dogmat rozhodně nijak nebrání (teologické úvahy místy hraničící s herezí se nacházejí zejména v nedějových *cantigas de loor*),²²¹ v CSM B si však stanoví poněkud skromnější cíl. O své dámě chce vypovídat na základě jejích vlastních činů, zázraků. Jádrem světského opěvování dam bývá jejich krása, dobré vychování či moudrost. Alfonsovo svaté básnění se naproti tomu zaměřuje téměř výhradně na moc, projevovanou akcí v něčí prospěch či nepospěch.

Král od Marie očekává náhradu toho, co jinde ztratil, setrvalou lásku a další dary završené spásou v hodině smrti. Sama láska světice zde přitom milovaného muže legitimizuje ve vztahu k ostatním, osvědčuje jeho dobrotu a spravedlnost. Kdyby byl král úmyslně zhřešil, hned by o Mariinu lásku přišel, to z citovaných veršů vyplývá zcela jasně. Mnoho *Cantigas* dokládá, že světice neváhá ve chvíli potřeby intervenovat ve prospěch Alfonse samotného, nebo některého z jeho projektů, až již jde o zvelebení krajů opuštěných Maury,²²² anebo o pomoc proti vzbouřeným šlechticům.²²³ Z pohledu CSM B fungují tyto zázraky jako potvrzení Alfonsova dobrého užívání básnických slov a přeneseně rovněž dobré vlády – ten, komu Panna Marie prokazuje tolik dobrodiní, přece nemůže být ani špatným člověkem, ani neúspěšným králem. Dar rovněž patří ke dvoru jakožto k civilizující instituci, regulovaná cirkulace bohatství brání excesům různého druhu – právě na to patrně naráží trubadúr Bertran de Born, když v písni „Cazutz sui de mal en pena“ (BEdT 80,9; R, f. 6^{vb}–7^{ra}) poznamenává, že „dvůr bez darů není ničím jiným, než výběhem pro barony“ (v. 27–28).²²⁴

Jako distributorka darů se arcisvětice blíží středověké představě feudálního suveréna, od kterého plynou věrným vazalům statky,²²⁵ a Alfonsovu Kastilii můžeme skutečně chápat jako mariánské léno.²²⁶ Tím co Marie jakožto lenní paní své zemi propůjčuje je především bezpečí v garantovaném prostoru – účinnosti její zabezpečovací funkce v širším politickém kontextu se ještě budeme věnovat, prozatím stačí, pokud se zastavíme u korunovaného trubadúra samého a u jeho panovnického projektu, jehož cílem je sdělovat srozumitelnou formou to, „čemu porozuměl“. Tento úkol není nijak lehký, jak svědčí úvodní *captatio benevolentiae* z CSM B, dokud však trubadúr zpívá srozumitel-

²²¹ Afonso X 2004, s. 26–27.

²²² Jedná se zejména o Alfonsův projekt přístavu Puerto de Santa María. Viz např. Montoya Martínez 1983.

²²³ Viz např. CSM 235. Srov. Kinkade 1992.

²²⁴ Jako se signifikantní vypověď o povaze dvora v očích trubadúrů klasického období pracuje s touto básní Harvey 1999, s. 8–9.

²²⁵ Viz např. Cowell 2007, s. 15–36. Srov. Campbell 2008, s. 25–50.

²²⁶ Za služebníka či vazala („siervo“) Panny Marie se příležitostně prohlašuje Alfons sám i jeho otec Ferdinand. Viz např. Remensnyder 2005, s. 254, pozn. 5.

ným jazykem a dokud má o čem zpívat, tj. dokud se dějí mariánské zázraky, znamená to, že mu Bůh prostřednictvím své matky pomáhá. On tak, jakožto panovník, neztrácí svou legitimitu, ať se děje, co se děje – dokud zůstává napojen na Marii, je jeho pravověrnost i náležitost na panovnickém místě zaručena.

Vernakulární výpověď po trubadúrsském způsobu tak v jeho případě zpětně zajišťuje působení jeho prozaické „latiny“ ve smyslu závazné, účinné a ponoukající řeči právnických a historických děl, která se blíží obrazu této řeči, jenž jsme sledovali v předchozí kapitole. Za garanta obou promluv lze přitom prohlásit živoucí objekt, k němuž se vztahuje v první řadě královo vernakulární *trobar*. Panna Marie vtažená do sféry milostné poezie tak zároveň garantuje i sféru královské moci. Dokud neodnímá své požehnání a dále distribuuje patřičné dary, může v Kastilii panovat mír – vždy je možno utéci se k mariánské modlitbě a vyprosit si od dámy krále Alfonse cokoli by bylo třeba. Král sám, jakožto člověk, který dobře ví, jak má patřičné *trobar* vypadat, zůstává při udržování tohoto procesu v chodu důležitým médiem, jak dále uvidíme.

Jakou povahu mají dary v této zajištěné sféře? V první řadě se vztahují k onomu „segle“, „saeculu“ tohoto světa, o něž se tolik obával Marcabru. Zaměření tímto směrem vyplývá z prvních dvou řadových písní *Cantigas*. Ta s pořadovým číslem CSM 1 (Des oge mais quer' eu trobar) začíná takto:

Ode dneška chci konat *trobar*
pro velebenou dámu,
v níž se ráčil Bůh odít tělem
požehnaným a blahoslaveným, ,
aby nám dal bohatou odměnu
ve svém království a aby nás přijal
za členy své družiny
trvalého života
aniž bychom museli
znovu podstoupit smrt. (v. 3–12)²²⁷

V této písni se čtenáři předkládá seznam sedmi radostí, které světice obdržela od svého syna. V Alfonsově pořadí stojí na prvním místě andělské pozdravení z úst Gabriela, poté následuje betlémský porod, pak zpěv nebešťanů o pokoji na zemi a východ hvězdy pro „tři krále z dáli“, zpráva o prázdném hrobě, kterou Marie obdržela od Magdaleny, událost nanebevstoupení Krista a příslib posledního soudu a událost seslání Ducha svatého (k němuž se ještě níže vrátíme). Sedmou radost, zesnutí Panny Marie a její vyvýšení na nebesa, popisuje Alfons následujícími verši:

Pro Boha, nemohu mlčet
ani o tom, jak byla [Marie] korunovaná,
když ji její Syn ráčil
při jejím odchodu
z tohoto světa povznést k sobě a spojit

²²⁷ „Des oge mais quer' eu trobar | pola Senhor honrada, | em que Deus quis carne filhar | bēeita e sagrada, | por nos dar gran soldada | no seu reino e nos herdar | por seus de sa masnada | de vida perlongada, | sem havermos pois a passar | per mort' outra vegada“ (Alfonso X, el Sabio 1986. CSM 1).

se sebou v nebesích jako rovnou s rovným,
a dát jí jméno Královny,
Dcery, Matky a Služebnice.
A právě proto nám musí pomáhat,
neboť je naší přímluvkyní! (v. 73–82)²²⁸

Začátek básně evidentně navazuje na CSM B. Pro posluchače se tu znovu zpřítomňuje okamžik konverze kastilského krále, jeho odvratu od dam tohoto světa a v kontextu *tro-bar* rovněž od obvyklé milostné látky. Deklarovaný důvod zůstává stále týž. Je jím vědomí ztráty spojené se světskou láskou a touha po náhradě, která je zde spojena s oblastí feudální ekonomiky darů ještě zřetelněji, nežli v předchozí písni, neboť vztah s Pannou Marií přivádí milovníka přímo do družiny Boha. Ten dokáže oplácet tím nejcennějším žoldem vůbec – spásou zabraňující tomu, aby člověk podlehl „druhé smrti“ a propadl se do pekla. Dokonale zabezpečená, pro družinky Boha a Marie zcela jistá spása způsobuje radost, to dokládá převyprávění života světice se sedmi zastaveními. Každé z nich ji naplnilo touto emocí; díky vyústění poslední z těchto radostí je dáma pro příště schopna šířit ji kolem sebe, předávat dál a naplňovat s ní právě onu družinu, jejímž členem se Alfons stává a do které zve i své poddané.

S radostí ovšem operuje rovněž trubadúrská poezie, pro kterou se jedná o jeden ze stěžejních konceptů.²²⁹ Může se jednat o tělesné naplnění potřeb a touhy, tedy o to, čeho hrabě z Poitiers v „Ab la doussor del temps novel“ nebyl schopen dosáhnout a před úskalími čehož po latinsky varoval Marcabru. I v korpusu básní hraběte samotného však tato radost souvisí s uzdravením a tedy i se spásou, které lze dosáhnout v tomto světě – s možností moci bez problémů a bez nebezpečí vyslyšet ponoukání ptactva, neboť komunikace mezi trubadúrem a jeho dámou bude obnovena a účinnost jejich vzájemného rozhovoru garantována. Hrabě zatím na místo garantky staví obyčejnou světskou dámu: „prostřednictvím její krásy se může nemocný uzdravit“ (BEdT 138,8; Guglielmo IX d'Aquitania 1973, v. 25),²³⁰ prohlašuje v jedné ze svých nejdvořnějších básní o ženě tohoto typu.

Právě tento typ garance se u krále Alfonse proměňuje. Ukazuje se, že trubadúr aktivní na této frontě, tímto směrem, spíše ztrácí, než aby něco získával. Dokonalá poezie, která bude moci plně rozvinout své možnosti a skutečně svými slovy působit, musí být garantována z místa, odkud lze zabezpečit celý svět – v jakékoli jiné situaci platí Marcabrunův odsudek poezie, která by (tak, jako ta hraběcí) sahala po bochníku i chlebu zároveň. Svět je před všudypřítomnou hrozbou úpadku či upadnutí do pekla třeba zabezpečit jako herní scénu buď prostřednictvím slov o lásce, jež pokud možno nebudou nikoho k ničemu pudit, anebo skrze celosvětově působící dámu, která by dovedla přijímat *tro-bar* od kohokoli a ode všech naráz. Vstup destruktivní žárlivosti by tak u ní byl vyloučen.

²²⁸ „E, par Deus, non é de calar | como foi corõada, | quando seu Filho a levar | quis, des que foi passada | deste mund' e juntada | com él no ceo, par a par, | e Reyna chamada, | Filha, Madr' e Criada; | e porém nos dev' ajudar, | ca x'é noss' avogada“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 1).

²²⁹ Pro podrobné pojednání o trubadúrské radosti viz Cropp 1975, s. 138–141, 317–353.

²³⁰ Viz Černý 1963, s. 41–42, pro český překlad Vladimíra Mikeše.

3.3 Pán bezpečného dvora (Alfons v očích trubadúrů)

Král Alfons je od svého nástupu na trůn opěvován trubadúry jako štědrý a spolehlivý ochránce. Patrně prvním takovým byl Bonifaci Calvo z Janova, aktivní mezi polovinou padesátých a šedesátých let 13. století,²³¹ který do světa „drobných, bezvýznamných anekdot z běžného života“, jimž se věnovali místní galicijsky píšící básníci, vnesl zájem o „mezinárodní politiku kastilského krále“ (Alvar 1998, s. 4) a s prostředím zřejmě srostl, neboť se pod jeho jménem dochovaly i dvě galicijské milostné písně, sepsané „se značnou zručností“ (Alvar 1977, s. 181). Typický obraz Alfonse, platný i pro pozdější okcitánské hosty na kastilském dvoře, nacházíme v jeho cansoně „Tant auta domna·m fai amar“ (BEdT 101,14), kde se praví, že kastilský král „pan Alfons“ má „větší hodnotu, než na jakou lze mezi lidmi vůbec pomyslet“ a mluvčí právě proto „zůstává jeho“, neboť jej králova vážnost spolehlivě „chrání“ (v. 33–35).²³²

Král Alfons je tedy efektivním ochráncem díky své statečnosti či hodnotě a právě jako takový září nad ostatními panovníky jako maják. Základem jeho svítivosti je přitom schopnost připravit pro příchozí lákavý útulek, postavený na vytríbených vztazích mezi lidmi. Pro trubadúra Folqueta de Lunel je tak v oslavném sirventesu „Al bo rei qu'es reis de pretz car“ (BEdT 154,1; unicum in C) Alfons vzorovým dárce, štědrým panovníkem a budovatelem bezpečného prostoru:

K dobrému králi, jenž je králem vzácných zásluh,
ke králi Kastilie a Leonu,
ke králi vítání a králi ctění,
ke králi rozdávání dobrých darů,
ke králi vysoké ceny a králi dvornosti
ke králi, kterého po celý rok těší radosti a potěšení,
ať míří každý, kdo si přeje konat dobré věci,
neboť se to na žádném místě na světě nenaučí tak dobře. (v. 1–8)²³³

Povšimněme si, že zde král Alfons rozdává totéž, co Panna Marie v CSM 1, dobré dary určené vazalům, „galardony“ (v. 4). I díky tomu může být prohlášen za garanta tak bezpečného útočiště a „učiliště“ zároveň, že mu není rovno. Podobně jako Marie, i on jedná (nakolik je to v moci smrtelníka) bez ohledu na čas (v. 6); na svém omezeném, neporovnatelném místě, které je díky užité frázi „luec del mon“ (v. 8) implicitně vyňato ze světa – jako by bylo v písni řečeno: jsou místa na světě, kde lze hledat poučení o dobrých věcech, a pak existuje místo Alfonsovo, ona „Castella e Leo“ (v. 2), kde se toto poučení skutečně nachází. Tento prostor je v následující sloce blíže popsán:

Neboť on má dvůr kde marně
nečeká žádný dobrý člověk na svůj dar,
a dvůr bez braní a bez donucování,

²³¹ Srov. Riquer 1975, sv. 3, s. 1417. K původu trubadúra srov. Alvar 1998, s. 4.

²³² „Car val mais c'om non pot pensar | lo reis de Castella n'Anfos, | sui seus, car sa valors m'empar“ (Bonifacio Calvo 1955). Bonifaci nebyl vždy ke králi Alfonsovi stejně nekritický; srov. Bampa 2016, s. 8.

²³³ „Al bon rey, qu'es reys de pretz car, | reys de Castella e de Leo, | reys d'aculhir e reys d'onrar, | reys de rendre bon guiardo, | reys de valor e reys de cortezia, | reys a cuy platz joys e solatz tot l'an, | qui vol saber de far bos faitz s'en an, | qu'en luec del mon tan be no·ls apenria“ (Riquer 1975).

a dvůr, kde člověk slyší samé rozumné věci;
dvůr bez pýchy a dvůr bez hrubiánství,
a dvůr, kde se najde sto dárců, kteří rozdávají
často tak veliké dary, aniž by je o to někdo žádal,
jako někteří králové, které znám, když je o to lidé prosí. (v. 9–16)²³⁴

V dalších slokách se Folquet dále orientuje prostorově. V té třetí hledí ke „štědrému králi Aragonu“ (franc rey d’Arago; v. 20), který se jako jediný Alfonsovi skoro vyrovná, a ve čtvrté překračuje Pyreneje a pouští se do kritiky kurfiřtů, kteří nejsou schopni učinit „odvážného krále Alfonse“ císařem, přestože „žádný člověk na světě nemá tak nádherný dvůr, neustále vzrůstající co do hodnoty a cti“ (v. 30–32).²³⁵ Dále pak hovoří o postojích různých národů vůči Alfonsovi, o jeho popularitě mezi Lombardany, i o papeži hodném pokárání kvůli tomu, jak se k tomuto pretendentsovi staví. V prvním poslání pak přímo Alfonsovi opakuje, jak neporovnatelným králem je, neboť „nejlépe dovede bránit každého člověka před útlakem“ (miels sabetz gardar home de ban; v. 51). Ve druhém adresuje sirventes „panu Ferdinandovi“ (Don Ferran; v. 54), tj. prvorozenému Alfonsovu synovi a následníku. Právě jeho smrt roku 1275 (a Alfonsova touha předat království raději Ferdinandovým potomkům, než svým vlastním mladším dětem) se stane jedním z důvodů občanských válek v závěru jeho vlády.

Centrum, ze kterého báseň vychází a do kterého je nakonec poslána, tedy představuje ideální dvůr, umožňující snadný život bez „donucování“ (v. 11) i „doprošování“ (v. 15–16), naplněný rozumnou mluvou (v. 12). Juan Miguel Valero Moreno navrhuje, aby byl celý alfonsinský kulturní projekt vnímán „sub speciem curialitas“ (Valero Moreno 2006, s. 61; sic).²³⁶ Při zkoumání možností tohoto čtení pak sahá i po Huizingovi, jehož pojetí básnického slova jako hry užívá při definici „textuální komunity“ Alfonsova dvora, shromážděné okolo nenucené „hry se slovy“ (jugar de palabra; tamtéž, s. 55). Toto slovní spojení vychází z definice „paláce“ ze druhé *Partidy*:

Palác se říká místu, kde se král po palácovém způsobu schází s lidmi. A to se děje trojím způsobem: kvůli rozsuzování sporů nebo kvůli jídlu nebo kvůli žertování. A protože se na tomto místě spíše, než na jakémkoli jiném, lidé scházejí, aby s ním hovořili, říká se mu „palác“, což znamená tolik, jako „palácové místo“. A proto se sluší, aby zde nebyla pronášena jiná slova než ta pravdivá a dokonalá a ladná, neboť na soudu je věru třeba pravdivých a velmi jistých slov, aby byl spor rozsouzen podle práva. A při jídle musejí být dokonalá jak se patří na takové místo a ne víc [...]. A co se týče žertovného způsobu mluvy, při konverzaci či při snižování někoho, nebo při slovních hříčkách, nic z toho se nesmí dělat tak, aby to nebylo patřičné. (SP II,9,29)²³⁷

²³⁴ „Quar el ten cort on fadiar | no-s pot nulhs hom bos en son do, | e cort ses tolre ses forsar, | e cort on escotom razo; | cort ses erguelh e cort ses vilania, | e cort on a cent donadors que fan | d’aitan rix dos, mantas vetz ses deman, | cum de tals reys, qu’ieu sai, qui-l lor queria“ (Riquer 1975).

²³⁵ „lo valen rey N’Anfos, qu’a pretz prezan | qu’om del mon miels non tenc cort ab boban, | creyssen de pretz e d’onor tota via“ (Riquer 1975).

²³⁶ Maravall 1965 ostatně Alfonsovu základní kvalitu, jeho „saber“, s dvorností přímo ztotožňuje.

²³⁷ „Palacio es dicho aquel lugar do el rey se ayunta paladinamente para fablar con los homes; et esto es en tres maneras, ó para librar los pleytos, ó para comer, ó para fablar en gasajado. Et porque en este lugar se ayuntan los homes para fablar con él mas que en otro, por eso lo llaman palacio, que quiere tanto decir como lugar paladino; et por ende conviene que non sean hi dichas otras palabras si non verdaderas et complidas et apuestas; ca si es en juicio ha meester que sean verdaderas et muy ciertas para librar el pleyto derechamente: et si es en el comer deben seer complidas segunt conviene á aquel lugar et non ademas; [...] Et quando es para fablar como en manera de gasajado asi

Na tomto vyjádření bývá často budován obraz alfonsinské dvornosti a jejího základu ve slovech. V řeči, která neurazí a proto může dobře sloužit ke všemu, co je zapotřebí – k vynášení rozsudků, k poučování,²³⁸ i k poučování o tom, jak byl hrozný rozsudek božího soudu či nějaký strašný pozemský osud od někoho odvrácen díky intervenci Panny Marie, tedy k aktivitě královského *trobar*. Mezi badateli dnes v zásadě panuje konsensus o tom, že alfonsinská „palácová řeč“ má být zábavná a účinná zároveň. Jejím efektem má být poučení posluchačů, anebo alespoň odpočinek, obnovení sil pro další práci.²³⁹

Pokud však s ohledem na soudní funkci královského dvora a dvora obecně, odhlédneme od druhé *Partidy*, zasvěcené královské moci, k té třetí, věnované soudní moci a účinnosti „soudcovského slova“,²⁴⁰ zjistíme, že i uprostřed dvora nasyceného mocí je místo pro bezúčelnost. Tato bezúčelnost se přitom jeví tam, kde bychom mohli očekávat hru – v těsném sousedství trhliny mezi posvátným a světským. Dává nám ji poznat zákon nadepsaný „Které dny je z úcty k Bohu a ke světcům třeba zachovávat a nevznášet při nich žaloby“; v úplnosti zní takto:

Boží hod vánoční a velikonoční a svatodušní jsou tři veliké svátky, které musejí všichni křesťané přísně zachovávat a nevznášet při nich žaloby k soudu. A svatí otcové, kteří ustanovili řád církve, měli za dobré, aby se nezachovávaly jen tyto dny, ale také sedm dní po Vánocích a sedm dní před Vzkříšením a sedm po něm a tři dny po Letnicích. A také kázali zachovávat svátek Tří králů a Nanebevstoupení a všechny mariánské svátky a svátky apoštolů a Jana Křtitele a také všechny neděle. A všechny tyto dny je třeba zachovávat kvůli úctě k Bohu a ke svatým tím způsobem, že v nich žádný člověk nevznese žalobu proti druhému, aby jej poštval před soud. A pokud by v těch dnech byl někdo obžalován nebo odsouzen, nebude tento úkon platný, i kdyby byl proveden ke spokojenosti obou stran. (SP III,2,34)²⁴¹

Mocné soudcovské slovo, jehož závaznost je dána již tím, že (stejně jako slovo královské a každé lidské) „jakmile jednou vyletí z úst, nemá žádný člověk moc způsobit, aby nebylo vysloveno“ (SP II,4,1),²⁴² v určité dny mlčí. Tyto dny jsou přitom svázány jednak s vel-

como para departir ó para retraer, ó para jugar de palabra, ninguna destas non se debe de facer sinon como conviene“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 88–89; srov. Alfonso X, el Sabio 1992, s. 171–172).

²³⁸ K tomuto srov. zejm. práce Montoyi Martíneze: Montoya Martínez 1989, Montoya Martínez 1993 a shrnutí v Alfonso X el Sabio 2002, s. 27–31.

²³⁹ Srov. Valero Moreno 2006, s. 57, který v návaznosti na Montoyu Martíneze (viz pozn. 238) vyhláší, že alfonsinské „mluvení“ (fablar) „nemůže být z estetického hlediska chápáno bez své etické složky“. Tj.: musí být zároveň „krásné, dokonalé a ladné“ i „pravdivé“. Srov. též González Jiménez 2006, s. 24–25, kde se na základě *Partidas* II,5,20–21 ukazuje utilitární, odpočinková a naučná role hudby a her na alfonsinském dvoře.

²⁴⁰ Srov.: „Aquí se comienza la tercera partida | que fabla de la justicia, de como se ha de facer ordenadamente en todo lugar por palabra de juicio et por obra de fecho“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 359; srov. Alfonso X, el Sabio 1992, s. 239).

²⁴¹ „Quáles días son de guardar para non facer demanda en ellos por honra de Dios el de los santos. Pascua de Navidat, et de Resurrección et de cinquesma son tres fiestas muy grandes que todos los cristianos han de guardar mucho para non facer sus demandas en ellas en juicio; et los santos padres que establecieron el ordenamiento de santa iglesia, tovieron por bien que non guardasen tan solamente estos días, mas aun siete dias despues de Navidat, et siete ante de pascua de Resurrección et siete después, et tres dias después de la cinquesma. Et otrosí mandaron guardar el día de la fiesta de Apparitio Domini, et de la Ascensión, et todas las fiestas de santa Maria et de los apóstoles et de sant Juan Baptista, et otrosí los días de los domingos. Et todos estos días deben seer guardados por honra de Dios et de los santos; de manera que non debe ningunt home en ellos facer demanda á otro para adocirle en juicio: et si en tales días como estos alguna fuese demandada ó librada, non serio valedero lo que ficiesen maguer fuese fecho con placer de amas las partes“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 391; srov. Alfonso X, el Sabio 1992, s. 243).

²⁴² Zákon týkající se královských slov, který nejprve definuje slovo jako takové, zní v úplnosti takto: „Segunt dixieron los sabios palabra es cosa que quando es dicha verdaderamente muestra con ella aquel que la dice lo que tiene en el corazón, et tiene muy grant pro quando se dice como debe, ca por ella se entienden los homes los unos á los otros, de manera que facen sus fechos en uno mas desembargadamente: et por ende todo home, et mayormente rey, se debe

kými dějinami spásy (které jakoby zde svou důležitostí přezařovali malou lidskou historii, spějící kupředu i prostřednictvím konfliktů, posouzení a soudů), jednak s příběhy svatých (v tomto případě dominuje exemplární lidství nad tím aktuálním), jednak se svátky mariánskými jakožto se dny, které jsou nejvhodnější pro zázrak – to ukazuje např. píseň „Da que Deus mamou o leite do seu peito“ (CSM 77), ve které chromá žena čeká v chrámu na zázrak až do příchodu srpnového svátku Nanebevzetí.

Středověký dvůr není v první řadě místem tříbení lidských mravů, ani tišinou určenou pro city a vtipkování, ale prostorem nasycenými lidskou přítomností a mocí, zejména mocí soudní (v předchozí kapitole jsme byli svědky toho, že tento obraz působí v pozadí myšlení o dvorné lásce až dodnes). Král Alfons si toho je patrně vědom, když v *Partidas* odlišuje „dvůr“ (corte) od „paláce“ (palacio). Zatímco v „paláci“ stojí v centru pozornosti krále vychovatele ústa vynášející rozsudky, pronášející řeči, smějící se a zpracovávající potravu, na „dvoře“ může působit moc i beze slov – a to i na lidská těla:

Dvůr se říká místu, kde dlí král a jeho vazalové a úředníci jsou tam s ním [...] Svě jméno má podle jednoho latinského slova, které zní *cohors*, což znamená shromaždiště oddílů, neboť právě zde se shromažďují všichni ti, jejichž úkolem je ctít a střežit krále a království. A dále má jméno od slova *curia*, což znamená místo, kde je starost o vše, co se v zemi děje [...] A také se podle španělské řeči jmenuje *corte*, protože zde spočívá meč spravedlnosti, jímž je třeba usekávat [cortar] vše zlé ve slovu i skutku. (SP II,9,27)²⁴³

Teprve po představení této „usekávající“, o hlavu zkracující moci přistupuje vypravěč *Partidas* k problematice dvorského hovoru, který právě s ohledem na povahu místa musí být sestavená jen z „dobrých a krásných slov“. Alfonsovi dvořané jsou „otesanci“ či „osekanci“; pobyt v blízkosti ostří spravedlnosti z nich odstranila vše nepatřičné. Přebývají v centru moci, jsou svědky spravedlivého sekání, jež má však svůj vlastní určený čas a ve stanovenou chvíli ustává. Dvůr tak není jen místem politických rozhodnutí, ale rovněž explicitním místem „prázdnin“, které naplňuje kromě světeckých příběhů rovněž mariánská emoce – radost, spojená s týmiž svátky, jaké jsou vyhrazené pro dvorský mír, jak jsme byli svědky v CSM 1. Svatost královny nebes vychází právě z radosti. Radostí s výsosti byla tato žena navštívena a proměněna a nyní nám musí být ve jménu téže radosti k dispozici jako pomocnice střežící nejen lidské duše a statky, ale rovněž postavení svých oblíbenců a celou strukturu společnosti. Pokud od *Cantigas* odhlédneme ještě k dalším Alfonsovým spisům, zjistíme, nakolik se takto zajištěná scéna podobá tomu, jak král Alfons vnímá prostor šachovnic a jiných herních scén.

mucho guardar en su palabra, de manera que sea catada et pensada ante que la diga, *ca después que sale de la boca non puede home facer que non sea dicha*“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 49; srov. Alfonso X, el Sabio 1992, s. 140–141).

²⁴³ „Corte es llamado el logar do es el rey, et sus vasallos et sus oficiales con él [...] et tomó este nombre de una palabra de latín que dicen *cohors*, que muestra tanto como ayuntamiento de compañías, ca allí se allegan todos aquellos que han á honrar et guardar al rey et al regno. Et otrosí ha nombre en latín *curia*, que quiere tanto decir como logar do es la cura de todos los fechos de la tierra [...] Otrosí es dicho *corte* segunt language de España, porque allí es la espada de la justicia con que se han de cortar todos los males también de fecho como de dicho“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 86–87; srov. Alfonso X, el Sabio 1992, s. 168–169). Latinské etymologie pocházejí od Isidora, ta španělská představuje novum. Blum 2007, s. 236–237, upozorňuje, že Alfons na tomto místě užívá širokého pojmu „language de España“, zatímco jinde hovoří o „nuestro language de Castiella“, v čemž lze snad spatřovat na jednu stranu Alfonsovy ambice týkající se celého poloostrova, na druhou stranu povědomost o rozšíření příbuzných slov v ostatních blízkých jazycích, jdoucí ruku v ruce s internacionalizací dvorské společnosti. V celém Španělsku znamená zkratka dvůr totéž, co v Kastilii.

3.4 Hra pro každého (*Libro de juegos*, CSM 174)

Alfons X. při konstrukci své trubadúrské masky zručně zachází s jednotlivými znakovými systémy mariánské úcty, kastilské politické ideologie a kurtoazní kultury. Hranice těchto systémů překračuje podobně, jako jeho dáma tu mezi zemí a nebesy. Ukazuje se, že právě kurtoazní prostor se svými široce založenými pojmy, které umožňují stále nové redefinice, posloužil tomuto panovníkovi jako tyglík, ve kterém může vytavit náboženskou a politickou materii do potřebné slitiny, jíž se ukazuje být kastilská monarchie jakožto společenství *míru* a *blahodárné řeči*, která zmnožuje pouze blahodárné statky.

Tento účel lze doložit pomocí Alfonsových právnických i historických děl. *Cantigas* působí v tomto ohledu exemplárně, neboť v nich král trubadúr pracuje přímo s „dvorněmilostným“ materiálem a ukazuje, jak milostná poezie ovlivňuje lidské tvory. Ve vyprávění o lásce mezi světicí, jejím trubadúrem a jeho lidem se mluví rovněž o hrách; návaznost na trubadúrskou debatu určenou opozicí mezi Marcabrunem a „hrabětem“ lze spatřovat i v tom, že se tak často děje ve spojitosti s tělem. Na tyto instance se nyní zaměřím.

Jak již bylo řečeno, král Alfons jednu ze „svých“ knih věnoval i problematice her mezi lidmi. I tato *Libro de juegos* (Kniha her), Alfonsovo pozdní, pravděpodobně úplně poslední dílo (pokud nepočítáme sérii závětí) je vybaveno prologem, deklarujícím pořadatelskou intenci.

Protože Bůh si přál, aby člověk měl přirozeně v sobě každý druh veselí, aby mohl přežít starosti a ne-snáze, když na něj přijdou, lidé se snažili mnoha způsoby získat plnost tohoto veselí. Proto vynalezli a vyrobili mnoho různých druhů her a hraček, se kterými by se mohli těšit. Některé z nich se dějí v sedle koně, jako vrhání oštěpů a kopí, zaměstnání se štítem a dřevcem, střelba kuší nebo lukem, anebo jiné hry všeho druhu, které se hrají ze sedla koně. A protože jsou k užitku a prospěchu v boji, ale přesto nejde o totéž, říká se jim hry. A jiné se odehrávají pěšmo, jako šerm, zápasy, běh, skákání, vrhání kamenů či šipek, střílení se do míče a jiné hry všeho druhu, při kterých muži užívají své údy proto, aby je posílili a zabavili se. Jiné hry se hrají v sedě, jako šachy, vrhcáby a kostky a jiné hraní všeho druhu. A ačkoli všechny tyto hry jsou velmi dobré v čase a na místě, který jim přináleží, tyto posledně jmenované hry, které se hrají v sedě, lze hrát každý den, v noci jako ve dne, a mohou je hrát ženy, které nejezdí na koni a lze je provozovat pod střechem, a mohou je hrát i muži, kteří jsou staří a slabí, nebo ti, kteří svá potěšení rádi přijímají odděleně, to aby jimi nebyli příliš vzrušeni anebo zkrušeni, anebo ti, kteří jsou v moci jiných lidí, jako ve vězení nebo v zajetí, anebo na moři, stejně jako všichni takoví, které souží drsné počasí, takže nemohou jezdit na koni nebo vyrazit na lov a musejí proti své vůli zůstat uvnitř a hledají si nějakou zábavu, aby se povyrazili, potěšili a nezůstávali nečinní.²⁴⁴

²⁴⁴ „POR que toda mane- | ra de alegria quiso | dios que ouiessen | los omnes en si na- | turalmientre por que | pudiessen soffrir las | cueytas et los traba- | ios quandoles uini- | essen; por end los omnes buscaron | muchas maneras por que esta a- | legria pudiessen auer complida- | mientre. ¶ Onde por esta razon | fallaron et fizieron muchas mane- | ras de iuegos et de trebeios con que | se alegrassen. ¶ Los unos en ca- | ualgando assi como boffordar et - | alancar et tomar escud et lanc'a et ti- | rar con ballesta o con arco. o otros | iuegos de qual manera quiere que | sean; que se pueden fazer de caua- | llo. ¶ E como quiere que ello se | torne en usu & en pro de fecho de ar- | mas por que non es esso mismo; | llaman le iuego. ¶ E los otros | que se ffazen de pie. son assi como | esgremir. luchar. correr. saltar. echar pie- | dra o dardo. ferir la pelota. et otros iuegos | de muchas naturas en que usan los om- | nes los miembros por que sean por ello | mas rezios & reciban alegria. | ¶ Los otros iuegos que se fazen seyendo; | son assi como iogar acedrex. & tablas & da- | dos. & otros trebeios de muchas maneras. | ¶ E como quiere que todos estos iue- | gos son muy buenos cadaunos en el ti- | empo & en el logar o conuienne; pero por | que estos iuegos que se fazen seyendo son | cutianos. et se fazen tan bien de noche co- | mo de dia; et por que las mugieres que | non caualgan et estan encerradas an a | usar desto; et otrossi los omnes que son | uieios & flacos. o los que han sabor de | auer sus plazerres apartadamientre por | que non reciban en ellos enoio nin pe- | sar; o los que son en poder ageno assi co- | mo en prision o en catiuero o que uan | sobre mar. E comunalmientre todos et | aquellos que han fuerte tiempo; por que |

Vynález hry je podle krále Alfonse odpovědí na stvořitelský akt a do jisté míry rovněž účastí na něm, naplněním potence, která byla člověku dána jako součást lidství. Herní diskurs zde překračuje hranice toho křesťanského, zasahuje širší prostor, než obec věřících (jak je zřejmé i z indického exempla, které následuje níže). Míra potěšení přitom prozatím nezávisí na kvalitě hry, ale na stupni její disponibility. Deskové hry z tohoto poměřování vycházejí jako ty nejlepší právě proto, že jimi lze disponovat kdekoli a veselí i úlevu jakožto základní herní přínosy světu mohou poskytnout i „ve vězení“ nebo „na moři“. Hranice kolem nich, jejich kouzelné kruhy, lze rovněž vztyčovat po libosti, podle toho, jakou dávku emocí či hráčského nadšení chtějí sami hráči zakusit.

Jako součást stvoření hry u krále Alfonse přesahují ze sféry zábavy do té vážné. Jsou prostředkem proti nečinnosti a tedy i proti hříchu, navíc umožňují konat člověku přiměřenou aktivitu i v situaci, kdy je každá jiná aktivita nemožná. V tomto ohledu přitom zůstávají „světské“. V zajetí, na moři či v nemoci se člověk jistě může proti nečinnosti bránit i jinak, například modlitbou, explicitním vztažením se k Bohu jakožto dárci veselí či k nějakému světci, a prosit o účinnou pomoc, komunikovat směrem vzhůru; zde se však nabízí aktivita ohraničená (či: co do své herní povahy zajištěná) již tím, že tuto komunikaci nevyžaduje. Tato aktivita přitom není v žádném případě inferiorní. Má svou vlastní hodnotu, již se král odhodlává zkoumat ve zbytku prologu:

Proto jsme my, pan Alfons, z Boží milosti král Kastilie, Toleda, Leónu, Galicie, Sevilly, Córdoby, Murcie, Jaénu a Algarve přikázali, aby byla udělána tato kniha, ve které mluvíme o těchto hrách, které jsou ze všech nejkrásnější, jako šachy, kostky a vrhcáby. A ačkoli tyto hry mohou být roztrženy různým způsobem, promluvíme nejprve o šachu, který je ušlechtilější a nese s sebou větší mistrovství, než ty ostatní. Než však takto promluvíme, chceme ukázat několik důvodů podle toho, co říkají dávní mudrcové o tom, jak byly tyto tři druhy her, totiž šachy, kostky a vrhcáby, vynalezeny. Říkají o tom mnoho věcí, a všechny proto, aby nějak zdůvodnili vynález těchto her, ale nejpravdivější a nejjistější je toto:

Podle slov dávných indických historií kdysi žil král, který velmi miloval své mudrce a měl je stále při sobě a velmi často po nich chtěl, aby rozumovali o přirozenosti věcí. A mezi nimi měl tři, kteří se od sebe navzájem lišili v názorech. Jeden říkal, že rozum váží víc, než štěstí, protože rozumě žijící člověk koná spořádané věci a i kdyby byl i prohrál, nebude mu to kladeno za vinu, neboť činil jen to, co bylo třeba. Druhý říkal, že štěstí váží víc, než rozum, protože pokud mu bude souzeno aby vyhrál anebo prohrál, stane se tak bez ohledu na to, kolik snahy on sám vynaloží. Ten třetí pravil, že nejlepší je ten, kdo v životě zachází s tím i s oním, neboť tak se pozná prozíravost. Čím rozumnější totiž bude, tím více bude dbát o to, jak lze věci činit v plnosti. Ale čím více bude spoléhat na štěstí, tím většímu nebezpečí se vydá, neboť štěstí není vůbec stálé. Ale opravdová prozíravost spočívá v rozumovém zkoumání toho, co člověku prospívá; ve věcech náhody je pak třeba chránit se od škody a využívat příležitostí ke svému prospěchu.

A poté, co velmi vášnivě přednesli své argumenty, pověřil je král, aby každý z nich přinesl důkaz na podporu svých slov a stanovil jim lhůtu, o kterou si řekli. Oni odešli a zahloubali se do svých knih, každý podle svého názoru. A když lhůta vypršela, každý z nich předstoupil před krále se svým důkazem. A ten, který hájil rozum, přinesl šachy i s figurkami, aby ukázal, že rozumný a vnímavý člověk dokáže zvítězit nad druhým. A ten, který hájil štěstí, přinesl kostky, aby ukázal, že rozum bez štěstí nic nezmůže, neboť jak se zdálo právě kvůli štěstí lidé prospívají, anebo trpí škodu. Třetí, který říkal, že je nejlepší čerpat od obou, přinesl vrhcábnici s figurkami v patřičném počtu i pořádku i s kostkou, podle které se figurky hýbají při hraní. A protože šachy jsou vznešenější hra a jsou více ctěné, nežli kostky a vrhcáby, bude se v této knize mluvit nejprve o nich.²⁴⁵

non pueden caualgar nin yr a cac'a ni | a otra parte; et han por fuerc'a de fincar || en las casas et buscar algunas mane-
| ras de iuegos con que hayan plazer et | se conorten & no esten baldios“ (ACE, f. 1^{r-v}, dle Alfonso X, el Sabio 1997).

²⁴⁵ „E Por ende nos don | Alfonso por la gra- | cia de dios Rey de | Castiella. de Tole- | do de Leon de Gal- | lizia de
Seuilla | de Cordoua de Mur- | cia de Jahan & del | Algarue; mandamos fazer este libro en | que fablamos en la manera

Již víme, že touha po radosti představuje přirozený sklon, jemuž se nelze dost dobře bránit. Se vstupem kostek a Štěstěny, jíž je tato hra vydaná, zde opět vstupujeme do blízkosti obrazu ptačí latiny, která se vrací s každým jarem a nutí člověka následovat svá puzení k dobrým i špatným cílům. Hry mohou být jistě rovněž destruktivní. Král Alfons samozřejmě odsuzuje hazard a vystupuje proti němu. Z jeho rozpravy o hrách však hazard vystupuje jako velmi slabá entita; puzení k němu lze ovládnout rozumem, pokud si jej člověk pomocí šachovnice dobře rozvrhne a nedá Štěstěně šanci, aby tento prostor kontaminovala. Marie slouží jako spolehlivý nástroj proti této kontaminaci, jak je vidět z těch *Cantigas*, ve kterých se hovoří o hrách.²⁴⁶

Vzorovou písni v tomto ohledu může být „Como aa Virgen pesa de quen érra a ciente“ (CSM 174), ve které se velmi těsně stýká problematika hry, lásky, těla a řeči. Vypráví se zde o rytíři, který byl oddaným ctitelem Marie a „tuze ji miloval“ (muit' amava; v. 3). Jednoho dne tento muž hrál v kostky a prohrál. Následně se divoce „zřekl své víry“ (descreeu mui fèramente; v. 6) a tento svůj skutek bohatě verbalizoval:

Pronesl proti Bohu mnoho bláznivých slov,
o svaté Marii však mluvil ještě hůř.
Když to všechno vyslovil, opustil hernu
a začal usedavě plakat jako člověk, který lituje–
–velkého hříchu, jehož se dopustil. S hlasitým pláčem
hbitě vytáhl svůj nůž z pochvy a vyřízl si
jazyk, kterým tolik urazil svatou Marii.
Způsobilo mu to takovou bolest, že raději odešel od lidí–
–a odebral se s velkým utrpením do svého domu.

daquellos | iuegos que se fazen mas apuestos. as- | si como acedrex & dados & tablas. ¶ E | como quier que estos iuegos sean depar- | tidos de muchas maneras; por que el | acedrex es mas noble & de mayor maes- | tria que los otros; ffablamos del prime- | ramientre. Pero ante que esto digamos | queremos amostrar algunas razones | segunt los sabios antiguos dixieron. | por que fueran falladas estas tres mane- | ras de iuegos. assi como acedrex. & dados | & tablas. Ca sobresto dixieron muchas | razones queriendo cadauno mostrar | por que fueran fallados estos iuegos. | pero aquellas que son mas ciertas. & | mas uerdaderas; son estas. | SEgunt cuenta en las ystorias | antiguas en India la mayor ouo | un Rey que amaua mucho los | sabios & tenielos siempre consigo. & fa- | ziele mucho amenudo razonar sobre | los fechos que nascien delas cosas. E de- | stos auie y tres que tenien sennas razo- | nes. El uno dizie que mas ualie seso que | uentura. Ca el que uiuie por el seso; | fazie sus cosas ordenadamientre. & aun | que perdiessse; que no auie y culpa. pues | que fazie lo quel conuinie. Ell otro di- | zie que mas ualie uentura que seso. | ca si uentura ouiesse de perder o de ganar; | que por ningun seso que ouiesse; non | podrie estorcer dello. El tercero dizie que | era meior qui pudiesse ueuir. tomando | delo uno & delo al. ca esto era cordura. ca | en el seso quanto meior era; tanto auie | y mayor cuydado como se pudiesse fazer | complidamientre. E otrossi en la uen- | tura quanto mayor era; que tanto auie | y mayor peligro por que no es cosa cier- | ta. Mas la cordura derecha era; tomar || del seso aquello que entendiesse omne | que mas su pro fuesse. & dela uentura guar- | darse omne de su danno lo mas que pu- | diesse. & ayudarse della en lo que fuesse | su pro. | E desque ouieron dichas | sus razones much a- | ffincadas; mandoles | el Rey quel aduxiesse | ende cadauno mues- | tra de prueua daque- | llo que dizien. & dioles plazo; qual le | demandaron. & ellos fueron se & cataron | sus libros; cadauno segunt su razon. E | quando lleo el plazo; uinieron cada | unos antel Rey con su muestra. ¶ E | el que tenie razon del seso; troxo el | acedrex con sus iuegos. mostrando que el | que mayor seso ouiesse; & estudiesse | aperc'ebudo podrie uencer all otro. ¶ E | el segundo que tenie la razon dela uen- | tura troxo los dados mostrando que no | ualie nada el seso si no la uentura. | segunt parescie por la suerte llegando | el omne por ella a pro o a danno. ¶ El | tercero que dizie que era meior tomar | delo uno & delo al; troxo el tablero con} | sus tablas contadas & puestas en sus | casas ordenadamientre. & con sus dados; | que las mouiesse pora iugar. segunt | se muestra en este libro que fabla apar- | tadamientre desto. en que faze entender | que por el iuego dellas; que el qui las | sopiere bien iogar. que aun que la suer- | te delos dados le sea contraria; que por | su cordura podra iogar con las tablas | de manera que esquiara el danno | quel puede uenir por la auentura | delos dados. || E Por que el acedrex es | mas assesegado iuego | & onrrando que los da- | dos nin las tablas; fa- | bla en este libro prime- | ramientre del“ (ACE, f. 1v–2v, dle Alfonso X, el Sabio 1997).

²⁴⁶ Pro obecnou orientaci viz zejm. Ventura Ruiz 2009.

Ležel tam po tři celé dny, zraněný a zoufalý,
modle se v duchu k Panně Marii, aby mu odpustila ony hříšné věci,
které pronesl – byl přece jejím služebníkem!

Když se takto modlil, náhle upadl do dřímoty
a ve spánku spatřil svatou Pannu, Královnu,
která mu v jeho velkých bolestech okamžitě podala medicínu;
připadala mu jasnější, než vycházející slunce. (v. 12–15, 17–20, 22–25, 27–30)²⁴⁷

Marie rytíři samozřejmě odpouští, léčí ho tak dokonale, že jej již „ani ústa, ani jazyk, ani zuby nikdy nebolely“ (nunca pois lle dolvéron | boca nen lingua nen dente; v. 30). Tak pro něj načrtla novou budoucnost zbavenou bolesti; reakcí se strany rytíře byla samozřejmě okamžitá „velká chvála“, k níž se má dle královské pobídky připojit rovněž komunita posluchačů v čele s přednášečem (E el loou muit' a Virgen; | e nós demos-lle loores; v. 31). Jsme zde svědky toho, že špatná hra vytrhuje z kolektivu a má potenciál zrušit blahou historii. Nedobrým způsobem vytrhuje z času – rytíř Marii miloval, prohlášoval se za jejího služebníka, to jej však od propadnutí hříchu nezachránilo. Následně se již (zbaven možnosti mluvit) musel jen „v duchu“ (na mente; v. 17) a snažit se připomínat tuto dobrou službu, aby mohla Marie závazný čin, jímž se ode hry odloupila nová linie rytířových osobních dějin, zrušit. Ukazuje se však, že Marie nekoná své zázraky na základě minulých „skutků“, ale na základě „důvěry“ (porque en mi confiaste; v. 25) a „pokání“ (porque te repentiste; v. 27). I její zásah tak stojí mimo historický čas, ale druhotně se do něj vpisuje.

Podobný uzel asociací se vyjevuje i v dalších písních. „Tan grand' amor á a Virgen“ (CSM 154) tak popisuje příběh hráče, který se před kostelem věnoval kostkám a prohrával. Podobně jako v předchozím případě, i on vinil ze své prohry Boha a jeho matku, po skončení partie proto v zuřivosti popadl kuši a vystřelil k nebesům. Šipka po chvíli spadla dolů, pokrytá krví, což vedlo hráče k tomu, aby se obrátil a vstoupil do řádu. I píseň „Pode por Santa Maria o mao perde-la fala“ (CSM 163) uvádí na scénu prohrávajícího proklínače Marie; tento je ovšem za svá zlá slova stížen němotou a zchromnutím. Nakonec je donesen do mariánského poutního místa v Salas, kde se mu dostává uzdravení a odpuštění. Poněkud odlišný pohled na hru nabízí text „Como a demais da gente quer gãar per falsidade“ (CSM 214). V ní hraje chudý šlechtic kostky proti boháči a může do hry vložit jen jeden kostel, který zdědil. Boháč vrhl kostkou a padlo mu osmnáct, nejvyšší možný výsledek. Chudák se v tu chvíli pomodlí k Marii a ta neotálí se zázrakem: způsobuje, aby se jedna z kostek rozskočila ve dvě; majitel kostela tak hodil devatenáct a vyhrál.

²⁴⁷ „Como quer que el disses[s]e contra Deus muita folia, | mais de mal diss' essa ora da Virgen Santa Maria. | E pois l' ouve dito, logo sayu da tafuraria | e fillou-ss' a chorar muito, como ome que sse sente | [...] De grand' erro que á feito. E mui de rrijo chorando | des i sacou seu cuitelo e estev' assi tallando | sa lingua, con que a Virgen severa mal dostando. | Mas tan gran door end' ouve, que sse sayu d'ontr' a gente | [...] E foi pera ssa pousada con gran door mui coitado; | e jouv' assi vel tres dias mui maltreit' e lazerado, | rogando Santa Maria na mente que seu pecado | que dissera lle pa[r]cisse, ca el era seu sergente. | [...] E ele assi rogando, adormeceu muit' agãa, | e viu enton en dormindo a Virgen santa, Reãa, | que ll' en aquela gran coita pos logo ssa meezãa, | que lle pareceu mais crara que o sol en ouriente“ (Alfonso X, el Sabio 1988).

V zázracích s kostkami tedy pochopení světa, jeho racionální uchopení bez ohledu na Štěstěnu, umožňuje vztáhnout se k mnohem vyšší moci, která dovede trestat ty, kteří ji obviňují za to, co nezpůsobila, ale rovněž působí s mnohem větší mocí nežli Štěstěna, pokud se k ní někdo vztáhne správným způsobem. Garantem tohoto „správného způsobu“ je král Alfons jakožto rozumějící trubadúr.

3.5 Inkoustový refrén (rukopisy *To* a *E*)

Ze vztahové trojice *Marie* ↔ *král Alfons* ↔ *Alfonsovi poddaní* jsme se zatím věnovali podrobněji pouze prvním dvěma členům. Nyní přistoupíme k tomu třetímu, zaměříme se na prostředky, jimiž chtěl král Alfons rozšířit své mariánské *trobar* mezi „lid“. Z tohoto „lidu“ se přitom díky působení správného typu lásky stává komunita tak dobře zajištěná, že o ní lze nadále hovořit jako o komunitě herní, jak dále uvidíme. Alfonsův zpěvník má od samého začátku podobu knihy o lásce. Písně chval často explicitně čerpají z trubadúrských *canson* a mísí je s liturgickými náměty,²⁴⁸ implicitně jsou však všechny *Cantigas* milostné. Zásahy zdejší vysoce výkonné dámy Panny Marie mají přitom exemplární podobu, již se bude podobat fascikl biografií v rukopisu *R* i některých narativních linií ve zpěvníkové části téhož rukopisu.

Nejprve je ovšem třeba seznámit se blíže s rukopisy *Cantigas*, se způsobem jejich kompozice a zajištění. K dispozici máme celkem čtyři takové svědky, reprezentující patrně celkem tři po sobě jdoucí redakce látky. Rukopis *To* (Madrid BN, MS 10069) podle konsensu současných badatelů²⁴⁹ představuje nejstarší verzi. Co se výzdoby týče, je poměrně skromný, zcela nefigurální. Na začátku se nachází Prolog A (dle systému Waltra Mettmanna; dále značím jako CSM A), obsahující enumeraci různých královských titulů krále Alfonse a deklaraci jeho záměru udělat „sto písní ke cti a chvále Panny Marie“. Poté následuje výčet incipitů přítomných písní. Následuje Prolog B (CSM B), poté CSM 1, rubrikovaná jako „cantiga de loor, která vypočítává sedm radostí Panny Marie“ (*To*, f. 10^r). Po něm přicházejí na řadu písně ve svérázném pořádku, který se liší od rukopisu *E* (a tím pádem i od edice), každá desátá nicméně dodržuje formát „písně chval“, jak jsme zvyklí i z jiných rukopisů, základní strukturní prvek sbírky je tedy již přítomen. Uprostřed zpěvníku leží na padesátém místě text rubrikovaný: „Tato padesátá je o sedmi bolestech, které měla svatá Marie od svého syna“ (*To*, f. 63^r). Stá píseň je zaměřena na mocné prosby, jimiž může Panna Marie přispět člověku ku pomoci v den posledního soudu. Po ní následuje nečíslovaná „Petiçon“, prosba, v níž o tuto podporu prosí sám král

²⁴⁸ Fidalgová v této souvislosti hovoří o dvou základních inspiračních rejstřících pro *cantigas de loor*. Jeden je liturgický, čerpá z latinské poezie a z mariánských antifon, a v písních se realizuje hlavně na tématické úrovni, zatímco profánní inspirace vede básníky k tomu, aby přejímali „model a slovník světské *cansony*“ (Afonso X 2004, s. 24) především ve formálních ohledech.

²⁴⁹ Viz zejm. zakladatelskou studii M. P. Ferreiry, podle níž je rukopis *To* „přibližně soudobá kopie první knihy *Cantigas*“, sepsaná „nejpozději mezi lety 1270 a 1280“ a jako takový si „zaslouží být považován za nejstarší zachovaný pramen“ (Ferreira 1994, s. 97).

Alfons s rubrikou „Toto je prosba, kterou učinil pan král Alfons ke svaté Marii skrze dar této stovky písní, které byly udělány z jejich zázraků k její chvále“.

Za řadou písní zmapovaných v úvodním přehledu incipitů se nachází dodatek do obsahu nezahrnutý, rubrikovaný slovy: „Poté, co král Alfons učinil sto písní o zázracích a o chvále svaté Marie a přednesl svou prosbu, měl za to, že bude dobré složit dalších pět písní o svátcích v roce. Tato první je o jejím narození, které připadá na měsíc září“ (*To*, f. 136^r). Po nich následuje „dalších pět písní o pěti svátcích našeho Pána Ježíše Krista“ (*To*, f. 144^r), které jsou zahájeny písní o zázraku Stvoření. Za nimi nacházíme štědře odsazenou rubriku: „Poté, co král učinil těchto pět písní o pěti svátcích našeho Pána, učinil tyto další písně o zázracích svaté Marie“ (*To*, f. 148^r). Těchto dodatečných čtrnáct standardních vyprávění o zázracích vede až na folio 160, kde rukopis končí.

Nedokončený bohatě iluminovaný diptych *T* (Madrid Escorial, MS T.j.1) a *F* (Firenze BNC, Banco Rari 20), který ke každé písni nabízí celostránkové iluminace dělené po komiksovém způsobu,²⁵⁰ možná představuje mezistupeň mezi redakcemi, možná již náleží k časové vrstvě posledního rukopisu *E*. Středovou píseň *To* 50 (CSM 403) zde již nenacházíme. Příslušné prology se nacházejí v rukopisu *T*, leží však v opačném pořádku. Schází zde píseň o sedmi bolestech Panny Marie. Nenacházíme zde ani „Petiçon“, to je však patrně způsobeno tím, že projekt nebyl dokončen. Výrazným prvkem je zde role každé páté písně, která je dotována dvojnásobným objemem obrazového materiálu a je zpravidla delší, neboť pětka je číslem mariánským.²⁵¹ V Prologu A je číslovka „sto“ eliminována.

Rukopis *E* (Madrid Escorial, MS B.I.2) bývá považován za verzi „poslední ruky“ a posloužil jako základ pro číslování u Waltera Mettmanna. Písně o svátcích zde předcházejí dva prology ve standardním pořadí, jsou označeny výraznou rubrikou jako „písně o pěti svátcích svaté Marie“ a mají svůj vlastní prolog, který jinde nenacházíme (u Mettmanna nese šifru CSM 410). Soubor končí vyprávěním o andělském zvěstování (CSM 415; f. 6r). Pak následuje píseň označená prostě jako „cantiga de loor“ (CSM 210), která rozvíje téma Gabrielova pozdravu „ave“ a je opakována ve vlastní „stati“ rukopisu je zopakována. Následuje další sváteční píseň (CSM 417) a po ní přídavek písní o svátcích, někdy s rubrikou, někdy bez ní. Poslední z nich pojednává o tom, jak se Panna Marie zastane lidí v den soudu (CSM 422); jedná se o tutéž píseň, která uzavírala sérii Cantigas v rukopisu *To*. Po ní nacházíme volný prostor až do kraje folia a pak obsah. Po něm přicházejí oba prology v řádném pořádku, s velkolepými iniciálami a za nimi již sekvence 400 standardních písní. Rukopis končí za trojicí písní sestavené ze známé „Petiçon“, dále z CSM 402, která ještě jednou sumarizuje královny prosby a nacházíme ji pouze v *E*. Po-

²⁵⁰ Srov. Alexandre-Bidon 1997.

²⁵¹ Tato povaha čísla je exemplifikována v písni „Gran dereit' é de seer“ (CSM 56) o mnichovi, kterému po smrti vyrostlo z úst pět růží, neboť vždy přednášel pět hymnů v takovém pořadí, aby jejich počáteční písmena vytvořila akrostich MARIA (šlo o *Magnificat*, *Ad Dominum*, *Retribue servo tuo*, *In convertendo a Ad te*).

slední *cantiga de loor* rovněž traktuje službu pro Pannu Marii, která byla řádně odměněna.

Muzikologové se shodují na tom, že čtyři stovky originálních melodií jednotlivých *Cantigas* představuje neobyčejně bohatou zásobnici středověké hudby. Typově se jedná o jednohlasé písně, rozdělené již v rukopise do slok, ve třech čtvrtinách případů opatřené refrénem. Díky své formě umožňují nejrozličnější formy participace publika, které nemusí jen pasivně poslouchat žakéře sólistu či školený sbor, ale může se přidat rovněž po způsobu responsoriálního zpěvu, který v katolickém prostředí slouží na příklad ke zpěvu žalmů.²⁵²

Písňová forma se stává základem pro multimediální účinek textů a usnadňuje jejich šíření, tím se však její působení při rozšiřování „dvora“ mezi „lid“ nevyčerpává. Melodie totiž představují další styčný bod mezi elitní skupinou trubadúrů působících na kastilském dvoře a neelitními adresáty. V prvním prologu *Cantigas* se navíc o kastilském králi dozvídáme, že vytvořil „písně a melodie“ (*cantares e sões*; CSM A, v. 25), a již z toho lze soudit, že práce kastilské dvorské dílny nekončí ve chvíli, kdy je text nasycený panovnickou ideologií ladně rozparcelován do veršů a slok. Za kompletní dílo můžeme považovat až píseň, dopracovanou po stránce textové i hudební, vhodnou ke zpěvu a přichystanou k orálnímu šíření.²⁵³

Amalgám dvorských a folklórních hudebních postupů rozeznal v melodiích *Cantigas* již Higinio Anglés v polovině 20. století. Tento muzikolog ostatně tvrdil, že Alfonsovy mariánské melodie lahodí sluchu moderních španělských posluchačů, protože se kastilský král při jejich kompozici držel populárního materiálu své doby a „na rozdíl od okcitánských trubadúrů se příliš nesnažil o experiment a originalitu“ (Anglés 1952, s. 22). Israel J. Katz pak v sedmdesátých letech označil *Cantigas de Santa María* za první španělský zpěvník složený převážně z populárního hudebního materiálu. Podle Katze se tak *Cantigas* stávají předobrazem a předzvěstí rozsáhlých *cancioneros*, zpěvníků z 15. a 16. století.²⁵⁴

Z našeho hlediska je zajímavé, že mezi těmito zpěvníky nacházíme i vysloveně „ludické“ kusy, jako je například tzv. *Cancionero de Baena* (Baenův zpěvník), uspořádaný ve druhé čtvrtině 15. století Juanem Alfonsem de Baena pro kastilského krále Jana II. a pro faktického správce království Álvara de Luna. Ian Macpherson tento soubor zkoumá a zjišťuje, že v obsažených milostných básních jejich tvůrci „hojně a ve vší vážnosti předvádějí své dovednosti ve hře, jejíž pravidla se od svého prvního náčrtu severně od Pyrenejí podstatně nezměnila“, a dodává, že „kritický aparát vypracovaný pro materiál z Languedoku lze oprávněně použít i pro tuto periodu španělských dějin“ (Macpherson 1998, s. 241).

²⁵² Srov.

²⁵³ Pojetí *Cantigas* jakožto písní se v poslední době prosazuje proti tradičnějšímu přístupu zdůrazňujícímu pouze textovou stránku věci. Viz zejm. Campbell 2014 Srv. v tomto ohledu pionýrskou práci Parkinson - Jackson 2006.

²⁵⁴ Viz Katz 1974, s. 67–68.

Hra se slovy u Macphersona absorbuje pohlcuje především poetické projevy v žánru *invenciones*, krátkých veršovaných útvarů, které sice „poskytují málo místa pro rozvoj jakýchkoli hlubších myšlenek“ (tamtéž, s. 251–252), jsou však právě díky tomu dobře přenosné z kontextu do kontextu a soustředí pozornost publika na proměnlivost významu slov. Jsou to interludia „konstruovaná tak, aby stála stranou ‚obyčejného‘ života“ (tamtéž, s. 253) a tak se stávají instancí huizingovské hry.

Již dle francouzského hispanisty Pierra Le Gentila není dvorná láska na španělských dvorech v Baenově době „ničím víc, než hrou; ve skutečnosti zde forma hry využívá služeb lásky“ (Le Gentil 1949, s. 92), herní zkušenost je v tomto prostoru důležitější než cit. Hlavním rysem této hry je přitom potenciální nezávaznost. Le Gentil zkoumá, jak mohly v těsně provázané dvorské společnosti existovat básně explicitně podkopávající manželskou věrnost, ptá se „jak daleko mohlo sahat flirtování“ v nich obsažené a odpovídá si: „Pokud může hra ke skandálu, stejně dobře může rovněž zůstat hrou. Hrou velmi rozvolněnou, ale hrou bez následků“ (tamtéž, s. 69). Sám dvůr katolických monarchů je pro Le Gentila „jednou velkou hrou ambicí a soukromých zájmů“ (tamtéž, s. 471), ve které se nově příchozí musí rychle zorientovat a následně bezchybným pohybem v tomto prostoru dokázat, že dokonale ovládli implicitní pravidla. Pozitivním plodem lásky je společenský vzestup (jenž nemá s milostnou problematikou na první pohled nic společného), negativním plodem pak láska sama v podobě aféry ohrožující mír mezi dvorskými aktéry. Macpherson Le Gentilovo uvažování v tomto směru dále rozvíjí; i on se přitom zamýšlí nad nesouladem mezi tím, co se podle našich znalostí dělo mezi lidmi z masa a kostí na obou stranách Pyrenejí od 12. do konce 14. století, a „souborem předpokladů, na kterých bylo postaveno jejich literární chování“ (Macpherson 1998, s. 238). V případě *Cancionero de Baena* tak s postupem času od *Cantigas* a jejich mariánské hry, schopné pohltnout i vážný život, postupujeme ke klasické nezávazné hře, jak o ní proti „hraběti“ hovořil Marcabru.

Součástí Alfonsovy role při „vytváření knihy“ bylo i to, že svým básníkům nedodal jen rámcovou koncepci hudebního doprovodu *Cantigas*, ale jako pravý trubadúr osobně skládal melodie konkrétních písní – anebo se tak alespoň tváří, jak vyplývá z první sloky písně „A Madre de Jhesu-Cristo“ (CSM 347):

O tom vám povím jeden zázrak, který se udál v Tudii,
a postavím ho vedle ostatních, je jich tam plná veliká kniha.
Udělal jsem z něj novou píseň, melodii jsem složil já a nikdo jiný.
Všechno způsobila ta, jež nám ukazuje, kudy se po mnoha cestách dostaneme k Bohu. (v. 5–8)²⁵⁵

Tato pasáž je pro naše téma zajímavá bez ohledu na to, zda král hudbu skutečně složil. Důležité je Alfonsovo gesto přivlastnění („udělal jsem novou píseň“), z něhož vyplývá, že i melodie tvoří součást králova záměru, a tedy vypovídá o divu, stává se prostředkem k propagaci slávy ústřední dámy a k šíření její chvály, upevňující království. I hudba vzni-

²⁵⁵ „Desto direi ũu miragre que en Tudia avêo, | e porrey-o con os outros, ond' un gran livro é chêo, | de que fiz cantiga nova con son meu, ca non allêo, | que fez a que nos [a]mostra por yr a Deus muitas vias“ (Alfonso X, el Sabio 1989).

ká pod patronátem světice či s jejím přímým přispěním (série třetích osob singuláru v originále nám dovoluje chápat Marii jako původkyni zázraku i písně o něm).

Ve srovnání s původním repertoárem trubadúrských písní překvapí u *Cantigas* na první pohled naprostá dominance strofického uspořádání s refrénem umístěným na začátku písně a následně opakovaným po každé sloce. Již od Anglésových dob se pro tuto formu vžilo pojmenování *virelai* podle obdobného typu písně, který se na konci 13. století prosadil ve Francii; kořeny této formy však zřejmě neleží ve Francii, ale v lidové hudbě jižních krajín Pyrenejského poloostrova, jak ukazuje např. Manuel Ferreira.²⁵⁶

Ukazuje se tak, že původně lidová písňová forma, odlišná od forem užívaných okcitánskými vytržbenými trubadúry, může králi Alfonsovi sloužit jako velmi vhodný nosič poetického poselství. Zdůrazněné refrény mu totiž poskytují příležitost k vyslovení nosných myšlenek jednotlivých písní.²⁵⁷ Jedná se obvykle o afirmace, ujišťující posluchače o moci světice. Z úst mariánského trubadúra a jeho žáků tak opakovaně zní praktická ujištění, že „ta, která kojila Boha z vlastních prsou, dokáže snadno napravovat chromé“ (CSM 77, v. 3–4); „ta, která má moc křísit lidi z mrtvých, dokáže rovněž vracet němým řeč a hluchým sluch“ (CSM 269, v. 4–5); „ta, která chrání duše hříšníků před ďáblem, dokáže své věrné dobře ubránit před zlými loupežníky“ (CSM 379, v. 3–4). V refrénech se objevuje rovněž důležitý ohled na poslední věci člověka a na generální pardon u Posledního soudu, jež může světice svým věrným zajistit. CSM 26 tak pomocí refrénu rozhlašuje do světa skutečnost, že „matka Soudce všeho světa dokáže sama vydávat dobré rozsudky“ (v. 4–5), a CSM 103 přímo stanoví, že „ten, kdo bude Panně dobře sloužit, půjde rovnou do ráje“ (v. 4–5).

Při pohledu na sekvenci písní ve čtyřech zachovaných rukopisech můžeme zjistit, že organizační princip s důrazem na refrén a opakování důležité skutečnosti byl při díle i v nich. Jestliže totiž za hlavní důvod pro vznik tohoto zpěvníku prohlásíme Alfonsovu panovnickou potřebu rozšiřovat slávu jeho světice mezi své poddané a řídit i sjednocovat tak jejich „náboženskou orientaci“, otevíráme si cestu k tomu, abychom mohli za svérázný refrén prohlásit i písně chval, (*cantigas de loor*) které se opakují vždy po devíti písních o zázraku a představují tak pravidelně rozeseté nedějové přestávky v přívalu fantastických vyprávění. S ohledem na výše řečené není bez zajímavosti ani to, že první řadová píseň, CSM 1, je v rubrice explicitně označena jako „cantiga de loor“. Afirmací refrén tudíž dějovou složku předchází rovněž v makrostruktuře sbírky; i zde bohatství nejrůznějších lidských příhod usměrněných Marií působí jako důkaz platnosti teologické či ideologické výpovědi, propojené s oslavou dámy.

²⁵⁶ Přehled hudebních forem použitých v *Cantigas* nabízí Ferreira 2011. Zde a jinde (např. Ferreira 2004) autor nabízí přesnější klasifikaci jednotlivých *Cantigas* a kromě symetrických, asymetrických a cyklických *virelai* rozeznává mezi písněmi rovněž andalusské rondely či francouzská *rondeau*. Ve všech zmíněných formách nicméně refrén předchází sloky.

²⁵⁷ Tak refrény *Cantigas* chápe Fidalgo (viz Fidalgo 2012, s. 35; Fidalgo 2002, s. 97–108).

Domnívám se, že takováto kompozice na obou strukturálních úrovních posiluje potenciální pedagogické působení písní. Při postupné proměně celého projektu *Cantigas* na cestě od rukopisu *To* po *E* došlo k nahrazení původně koncentrického souboru sta písní čtyřikrát rozsáhlejším souborem, jehož definujícími body již nejsou úvodní prology, závěrečná „Petiçon“ a píseň o bolestech Panny Marie „Aver non poderia“, umístěná do prostřed. Namísto hraničních bodů a bolestného je v novějších rukopisech zdůrazněn rytmus sbírky, určovaný pozitivní chválou. Písní chval, které následují vždy po devíti vyprávěcích kusech, nacházíme v novém projektu čtyřnásobek (stejně jako písní o zázraku) a kompozici díla nově podpírají i narativní písně na páté pozici jednotlivých dekády.

Lze tedy říci, že se *Cantigas* během života svého hlavního pořadatele posouvají od uzavřené, pevně ohraničené, koncentrické kompozice směrem k otevřenějšímu tvaru, do kterého by bylo poměrně snadné přidávat další písně bez narušení struktury.²⁵⁸ V mladších částech zpěvníku navíc klesá podíl vyprávění zpoza Pyrenejí (které nacházíme i v jiných sbírkách po celé Evropě) a roste podíl místních zázraků z prostoru kastilské říše. Láska v domácím prostoru kypí, jak už se mateřskou láskou stává, ovlivňuje životy lidí, po svém upravuje jejich životní příběhy (řečeno v návaznosti na Barthesa). Jako taková se rozlévá do šíře. O potenciální nezměrnosti proudu chvály Panny Marie, a tedy o oné podobě potenciálního nekonečna, s níž se musejí pořadatelé *Cantigas* postupně vyrovnávat, svědčí obsah sekvence *cantigas de loor* od začátku sbírky po CSM 110. Tuto první píseň chvály ze druhé stovky textů považuji za vytyčení programu nové redakce sbírky, již tentokrát schází střed;²⁵⁹ na zmíněnou sekvenci se proto v následujících oddílech zaměřím.

3.6 Chvála se rozlévá (CSM 10–110)

Oslavná píseň „o Růži“, začínající slovy „Rosa das rosas“ (CSM 10), nabízí amplifikaci řídicího gesta CSM B a 1, tedy proměny mluvčího, jeho konverze od různých světských dam k jediné Panně. Argumentem se zde stává skutečnost, že opěvovaná dáma představuje vrchol všech možných kladných vlastností a ctností, jaké lze nalézt u stvořeného individua. Představuje jedinečnou metu sama o sobě, proto zůstává jediná.²⁶⁰ Obrat k ní dává smysl z náboženského i světského hlediska a Marie může dokonale nahradit jiné dámy nejen pro krále, ale rovněž pro jeho poddané, jak vyplývá ze závěru písně. Ta zní i s rubrikou následovně:

Tahle je o chvále svatě Marie, o tom, jak je krásná a dobrá a jak velkou má moc.

²⁵⁸ K problémům uzavřené a otevřené struktury středověkého díla viz např. McGerr 1998, s. 14–43.

²⁵⁹ Tak čte CSM 110 i Elvira Fidalgová, srov. Afonso X 2004, s. 165.

²⁶⁰ Unikátnost a osamělost Mariinu učinila tématem své vlivné studie Marina Warnerová, která rozpoznává vrcholně středověký kořen „diskurzu mariánské jedinečnosti“ u Anselma z Canterbury a jeho stejnojmenného synovce (Warner 1978, s. 240–242; srov. níže oddíl 3.9).

*Růže mezi růžemi a květ mezi květy,
dáma mezi dámami, paní nad paními.*

Krásná a vzhledná růže,
květ veselí a potěšení,
dáma v tom, že se snadno slitovává,
paní v tom, že odnímá starosti a boly.
Růže mezi růžemi a květ mezi květy...

Člověk musí velice milovat takovou paní,
která ho může chránit ode vší škody
a odpustit mu jeho hříchy,
které činí ve světě kvůli svým špatným sklonům.
Růže mezi růžemi a květ mezi květy...

Musíme ji velmi milovat a sloužit jí,
protože ona nás svou mocí zdržuje od přestupků
a vede nás k pokání za chyby,
kterých se dopouštíme jako hříšníci.
Růže mezi růžemi a květ mezi květy...

Tuto dámu mám za svou Paní
a jejím trubadúrem chci být;
pokud se mi jakkoli podaří získat její lásku,
pošlu všechny ostatní lásky k čertu.
Růže mezi růžemi a květ mezi květy... (v. 1–23)²⁶¹

Král zde stanoví vertikální hierarchii milostné a literární tvorby. Na jejím vrcholu spočívá nanebevzatá Dáma, na dně dlí čert, k němuž král demonstrativně hází „ostatní lásky“, tedy obvyklé trubadúrské milostné písně, ale patrně také ostatní touhy, zaměřené jinam než k jeho světici či k projektu, jehož úběžníkem se tato žena stává. Opakuje tak v zásadě gesto z Prologu B, tentokrát je však vykonává v zastoupení všeho lidu; po svých poddaných chce, aby udělali totéž. Svědčí o tom druhá sloka písně, jejímž hrdinou je „člověk“, myšleno „úplně každý člověk“, i sloka třetí, kde král hovoří v první osobě plurálu. Podobné pasáže, ve kterých Alfons referuje sám o sobě, o svém trubadúrství či o zázracích, které světice vykonala v jeho prospěch, slouží i k tomu, aby se tento král postavil svým poddaným před oči a strhl je k nápodobě své činnosti. Podle rubriky má být píseň o Mariině „veliké moci“, která zde má silný „paliativní“ rozměr. Odměnou za vyslyšení královvy výzvy vůči poddaným má být na jejich straně „odnětí starostí a bolů“, úzce související s tím, že je zde Marie prezentována jako květ radosti – z ní vyrůstá a kvůli této emoci je nazývána květem. Její postavení suverénky, „sennor“, je podobným způsobem fundováno mocí odnímat starosti a boly, mezi které patří i světské závazky, jež na sebe lidé kvůli své hlouposti berou.

²⁶¹ „Esta é de loor de Santa Maria, com' é fremosa e bõa e á gran poder. || *Rosa das rosas e Fror das frores*, | *Dona das donas*, *Sennor das sennores*. || Rosa de beldad' e de parecer | e Fror d'alegria e de prazer. | Dona de mui piadosa seer, | Sennor en toller coitas e doores. | *Rosa das rosas e Fror das frores...* || Atal Sennor dev' ome muit' amar, | que de todo mal o pode guardar; | e pode-ll' os peccados perdõar, | que faz no mundo per maos sabores. | *Rosa das rosas e Fror das frores...* || Devemo-la muit' amar e servir, | ca punna de nos guardar de falir; | des i dos erros nos faz repentir, | que nos fazemos come pecadores. | *Rosa das rosas e Fror das frores...* || Esta dona que tenno por Sennor | e de que quero seer trobador, | se eu per ren poss' aver seu amor, | dou ao demo os outros amores. | *Rosa das rosas e Fror das frores...*“ (Alfonso X, el Sabio 1986). Variace napříč rukopisy jsou minimální, týkají se pouze strategie zápisu souhlásek r/l. Oproti rukopisům ovšem Mettmann označuje jednotlivé výsostné tituly Marie velkým písmenem, což v zájmu přehlednosti textu přejímám (srov. Afonso X 2004, s. 70–71).

Jako eminentní příklad takového působení v první dekádě *Cantigas*, již „píseň o růži“ završuje, je faustovský zázrak v písni „Mais nos faz Santa Maria“ (CSM 3). „Pacient“ Mariina zásahu, jistý Teofil, zde „na radu Žida“ (v. 19)²⁶² podepsal pakt s ďáblem s cílem získat z pekla moc. Smlouva má písemnou podobu a střeží ji ďábel sám. Po nějaké době služby si mocný Teofil uvědomil svůj hřích a obrátil se k Marii:

Řekl jí: „Mých hříchů
je vpravdě tolik,
že bez tvého přispění
nemohu dostat odpuštění. [...]
Teofil v tu chvíli
tuze plakal a nedal jinak,
dokud ta, která má cenu
všech ostatních paní na světě,
nedonutila ďábla černějšího
než smola z pekelného ohně
donést onen úpis. (v. 38–41, 43–49)²⁶³

Mariánská moc zde působí proti písemnému závazku, kterým člověk zkrušil sám sebe, v souladu se svou vůlí, touhou po moci a dominanci v osudové světové hře, jak lze říci s odkazem na Sutton-Smithe, či v zápolení, které mezi lidmi neustále probíhá a tvoří jejich kulturu (řečeno s Huizingou).²⁶⁴ Proti této síle ovšem stojí moc ještě větší, účinkující díky totálnímu Mariinu vítězství nade všemi světskými dámami – ona sama má mnohem větší hodnotu, než tyto ženy, a jakožto suverénka, kterou neustále chválí hlasy mnoha lidí, může působit jako ochránkyně dokonalého útočiště, ve kterém se vše mění ve veselou hru, jak naznačuje CSM 10. Svět se tak, díky množství bezpečí a radosti poskytované skrze Marii v důsledku mění v herní zónu podobnou zabezpečené šachovnici z *Libro de juegos*.

Další *cantigas de loor* tento obraz upevňují. Další v pořadí, „Virga de Jesse“ (CSM 20), nově zasazuje Pannu do starozákonního kontextu, když připomíná Izajášovo „podobeství o proutku Jišajově“ a z Marie činí „proutek z pařezu Jišajova“.²⁶⁵ S ohledem na explicitně formulovanou herní souvislost mesiášského příslibu v této pasáži Izajáše ji cituji v úplnosti:

I vzejde proutek z pařezu Jišajova a výhonek z jeho kořenů vydá ovoce. Na něm spočine duch Hospodinův: duch moudrosti a rozumnosti, duch rady a bohatýrské síly, duch poznání a bázně Hospodinovy. Bázní Hospodinovou bude prodchnut. Nebude soudit podle toho, co vidí oči, nebude rozhodovat podle

²⁶² „per consello dun judeu“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁶³ „Lle diss': ‚Os peccados meus | son tan muitos, sen mentir, | que, se non per rogos teus, | non poss' eu perdon g'aaar' | [...] Theophilo dessa vez | chorou tant' e non fez al, | trões u a que de prez | todas outras dona val, | ao demo mais ca pez | negro do fog' infernal | a carta trager-lle fez“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁶⁴ Srov. Sutton-Smith 1997, s. 76–78 k problematické hranici mezi hrou a válkou jakožto jedním z „nejvýznamnějších“ lidských zaměstnání.

²⁶⁵ Původ této „exegetické inovace“ spojené se zářijovým svátkem Narození Panny Marie sleduje Fassler 2000; viz zejm. s. 399–402 pro spojení světice v podobě proutku s „mírovým hnutím“ po roce 1000. K roli tohoto obrazu v rámci středověkého „genealogického myšlení“ srov. Bloch 1986a, s. 87–91, který považuje „pařez Jišajův“ za „modelový příběh paternity“, který „vypovídá o rodinné poslušnosti, aniž by se týkal konkrétní rodiny“ (s. 90). Jako takový je především výpovědí o lineární historii, do které v CSM 20 mocně vstupuje světice a přináší „budoucí spásu“ (srov. Corti 1999).

toho, co slyší uši, nýbrž bude soudit nuzné spravedlivě, o pokorných v zemi bude rozhodovat podle práva. Žezlem svých úst bude bít zemi, dechem svých rtů usmrtí svévolníka. Jeho bedra budou opásána spravedlností a jeho boky přepásá věrnost. Vlk bude pobývat s beránkem, levhart s kůzlem odpočívát. Tele a lvíče i žírný dobytek budou spolu a *malý hoch* je bude vodit. Kráva se bude popásat s medvědicí, jejich mlád'ata budou odpočívát spolu, lev jako dobytče bude žrát slámu. Kojenec *si bude hrát* nad děrou zmiže, bazilišku do doupěte sáhne ručkou odstavené *dítě*. (Iz 11,1–8 ČEP)

Jeronym v Vulgátě klade do 8. verše „obveselení“ dětí a jejich bezpečí.²⁶⁶ Obraz mírného soužití, které dovoluje přebývat pospolu zejména nejrozličnějším mlád'atům a ke sféře vznikající Mariiným působením jej bez pochyby vztáhnout lze. V první sloce písně samé nacházíme přímý odkaz k proroctví, když je Marie prohlášena za onen důvod, díky kterému Ježíš „soudí nuzné spravedlivě“ (Iz 11,4):

Vždyť ty se v noci i ve dne
bez ustání modlíš
ke svému Synu, ó Marie,
za nás, kteří krácejíce
po tomto světě hřešíme
a konáme špatně – což
se tobě tuze hnusí –
aby nás neráčil při
svém přísném souzení
trestat za naše bláznovství. (v. 8–18)²⁶⁷

V refrénu se neustále vrací otázka: „Kdo jen tě, Proutku z Jišaje, dovede chválit tak, jak zasloužíš“ (v. 2–4).²⁶⁸ Další sloky po ustavení souvislosti mezi apokalyptickým Kristem a působením jeho Matky se obracejí ke „krásným a podivuhodným zázrakům“ (v. 30 a 32),²⁶⁹ jež Marie činí v tuto chvíli, jak o tom svědčí ostatní *Cantigas*. „Postapokalyptická“ hra či bezpečná zábava se tak díky její intervenci stává realitou již v Alfonsově říši. Oproti CSM 10 je zde navíc vyzdviženo přímé působení Marie prostřednictvím zázraků a moc odpouštět viny se spojuje s biblickým základem.

„Muito valvera mais, se Deus m' ampar“ (CSM 30; To 40) přináší v refrénu velmi silnou výpověď o tom, že by „bylo mnohem lepší, Bůh odpusť, abychom se vůbec nenarodili, kdyby nám Bůh nedal tu, která se modlí za naše hříchy“ (v. 3–6)²⁷⁰ a dále ujišťuje posluchače, že při Mariině intervenci se pomoc boží děje okamžitě, neboť jí tento její Syn, Přítel, Otec a Pán „nikdy neodpoví, ne“, ale vždy „ano“ (v. 20).²⁷¹

„Deus te salve, groriosa“ (CSM 40; To 30) v kostce rekapituluje Mariin příběh – její Otec v ní byl počat „zcela proti přírodě“ (v. 8)²⁷² a pak ji vyzvedl s sebou na nebesa. Objevuje

²⁶⁶ „Et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis; et in caverna reguli qui ablactatus fuerit manum suam mittet“.

²⁶⁷ „Ca tu noit' e dia | senpr' estás rogando | teu Fill', ai Maria, | por nos que, andando | aqui peccando | e mal obrand' – o | que tu muit' avorreces- | non quera, quando | sever julgando, | catar nossas sandeces“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁶⁸ „Virga de Jesse, | quen te soubesse | loar como mereces“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁶⁹ „miragres fremosos [...] e maravillosos“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁷⁰ „Muito valvera mais, se Deus m' anpar, | que non fossemos nados, | se nos non desse Deus a que rogar | vai por nossos pecados“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁷¹ „non lle diz de non, mas de si“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁷² „mui contra natura“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

se zde rovněž působivý obraz „nezměrného Boha“ (v. 17)²⁷³ sevřeného ženským tělem a motiv nápravy Evina „bláznovství“ (v. 29 a 30–31).²⁷⁴ Píseň končí otázkou: „kdo jen může vypovědět, kolik dobra jsi nám přinesla?“ (v. 40–41).²⁷⁵ V této písni vstupuje do posloupnosti písni obraz nepřírozeného porodu, nepřírozeného stavu různých věcí vůči sobě (otec se rodí z dcery, nekonečno je pohlceno konečným jsoucnem); z toho všeho nicméně vychází pro člověka mnoho dobrého, mimo jiné se zde poprvé setkáváme s potenciální nekonečností „vyprávění o dobrých věcech“ a tedy dobrých a blahodárných příběhů.

Na padesáté pozici v pozdějších redakcích nacházíme píseň „Non deve null' ome desto per ren dultar“ (CSM 50; *To* 60), která v rukopise *To* leží o jednu pozici dále a předchází ji vyprávění o bolestech Panny Marie „Aver non poderia“ (CSM 403; *To* 50) jakožto centrální výpověď rané redakce, která se však ve verzích „códices ricos“, ani v *E* neobjevuje. Proč byla nahrazena? Domnívám se, že důvodem byla její v zásadě soukromě devocio-nální povaha. Její posluchač či čtenář má rozjímat nad bolestmi, které Marie protrpěla „kvůli svému synu“:

Nikdy nebudu mít dost
slz, abych plakal tak,
jak bych plakat chtěl,
pokud bych si nejprve nepřipomněl
jak svatá Marie
strpěla bolesti,
které jí způsobil její Syn,
předtím, než ji vyzvedl [za sebou]. (v. 2–9)²⁷⁶

Produktem textu se tak nestává chvála ani veselí po skončení dějin, ale slzy, jejichž hojnou produkci tato píseň podporuje. Právě těchto slz je potenciálně nevypověditelné množství, podobně jako dobrých věcí z písně předchozí. Bolestí je konečný počet – sedm. Tíže a bolest z nich pocházející (v. 60–61)²⁷⁷ však potenciálně nemají dno. Písni navíc schází refrén, po finální „bolesti“ pramenící z opuštěnosti Marie po odchodu jejího Syna nenásleduje triumfální popis Nanebevzetí. Tato radost je v plnosti popsána v CSM 1; na tomto místě je pouze zmíněna v první sloce. Rám či „kouzelný kruh“ okolo vyprávěného žalu působí v kontrastu s důrazy na radost, jež nacházíme v jiných textech z *Cantigas*, velmi vratce.

Definitivní CSM 50, „Non deve null' ome desto per ren dultar“ je naopak již ve svém refrénu maximálním způsobem ujišťující, až tak, že zde Alfons krouží na okraji hereze.²⁷⁸

Člověk vůbec nesmí pochybovat o tom,

²⁷³ „Deus gran sen mesura“ (tamtéž). K mariánské a božské míře srov. níže oddíl 4.4.

²⁷⁴ „remiisti [...] gran locura | que fez Eva“ (Alfonso X, el Sabio 1986)-

²⁷⁵ „con quanto ben nos viisti, | queno contaria“ (tamtéž).

²⁷⁶ „Aver non poderia | lagrimas que chorasse | quantas chorar querria, | se m'ante non nenbrasse | como Santa Maria | viu con que lle pessasse | do Fillo que avia | ante que a levasse“ (Alfonso X, el Sabio 1989).

²⁷⁷ „gran tristura | e [...] gran doo“ (tamtéž).

²⁷⁸ Srov. Fidalgo 2002, s. 167, podle které zde Alfons naznačuje, že nebýt Panny, nebylo by Boha.

že si Bůh přál obléci na sebe tělo v Panně.

A takto pochybovat nesmí z důvodu, který vám vypovím:
protože, pokud by k tomu nedošlo, nemohli bychom vidět Krále,
který soudí těla i duše, jak dobře vím,
neboť Ježíš Kristus přijde, aby nás soudil. (v. 3–8)²⁷⁹

Namísto vzpomínek na okamžiky, kdy se sám Syn ke své Matce choval ambivalentně či nehezky, tak, že způsobil její pláč, je zde posluchačům předložena další zcela neproblematická zpráva o Vtělení. Zatímco v CSM 403 nejsou zázraky zmíněny ani jednou a Marie tam působí velmi zranitelně, na konci CSM 50 dochází k další afirmaci její moci, neboť právě ze skutečnosti vtělení pocházejí zázraky – vtělený Bůh „skrže ni ukázal všechny ty věci, které jsem vám vypověděl“ (v. 32–33).²⁸⁰

Další píseň, „Entre Ave e Eva“ (CSM 60, To 70) se inspiruje známou antifonou *Ave maris stella*, připisovanou Venantiovi Fortunatovi²⁸¹ a prostřednictvím „slovní hříčky“ (Afonso X 2004, s. 124) posiluje spojení Marie se starozákonním příběhem pomocí kontrastu mezi andělským pozdravením, jehož se jí dostalo, a Evou. Zároveň obsahuje silné výpovědi o prostoru a o hranicích v něm, které nám pomáhají lépe pochopit podobu světa chráněného světicí. Již první sloka předvádí svět pod mariánskou (a pouze implicitně kristovskou) kuratelou jako obnovenou rajskou zahradu:

*Mezi „ave“ a Evou
je veliký rozdíl.*

Zatímco Eva nám odňala
ráj a Boha,
„ave“ nás tam navrátilo,
pročež, moji přátelé:
*Mezi Ave a Evou... (v. 3–9)*²⁸²

Píseň dále pokračuje v téže linii. Eva „nás uvrhla do d'áblova vězení“ (v. 10–11),²⁸³ zatímco „ave“ nás odtamtud vytáhlo, stejně jako nám navrátilo „lásku Boží“ (v. 16). K obrazu lákavé uzavřené zahrady z první sloky na konci přistupuje ekvivalentní obraz otevřených nebes:

Eva před námi uzavřela
nebe bez klíče,
a Marie prorazila
brány díky „ave“. (v. 20–24)²⁸⁴

V centru zájmu písně leží mocná slova, která proměnila život dvou „panen“. V případě Evy se jedná o pokušení, jemuž ji vystavil had, u Marie jde o nebeskou výzvu shrnutou

²⁷⁹ „Non deve null' ome desto per ren dultar | que Deus ena Virgen vo carne fillar. | E dultar non deve, por quanto vos direi, | porque, se non foss' esto, non viramos Rei | que corpos e almas nos julgass', eu o sei, | como Jeso-Cristo nos verrá joigar“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁸⁰ „per ela mostrou | todas estas cousas que vos fui ja contar“ (tamtéž).

²⁸¹ Pro přehled viz Fidalgo 2002, s. 164–166.

²⁸² „Entre Av' e Eva | gran departiment' á. | Ca Eva nos tolleu | o Parays' e Deus, | Ave nos y meteu; | porend', amigos meus: | Entre Av' e Eva...“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

²⁸³ „nos foi deitar | do dem' en sa prijon“ (tamtéž).

²⁸⁴ „Eva nos ensserrou | os çeos sen chave, | e Maria britou | as portas per Ave“ (tamtéž).

do pozdravu, na který ona dokázala patřičně odpovědět. Právě díky tomuto aktu souhlasu²⁸⁵ se stala účastnicí na díle spásy. Evino „svedení slovem“, v jehož jádru ležel příslib poznání a z něj pramenící moci, již Bůh dle hada lidem odepřel,²⁸⁶ se v písni nachází pouze implicitně. Explicitní je naopak přítomnost „ave“, božského oslovení, jež Marie přijala, když přitom na svou vlastní moc dokonale rezignovala jakožto „dívka Páně“ (jak překládají verš L 1,38 Kraličtí). Z tohoto aktu přijetí následně vyrůstá veškerá moc, jejíž aplikace jsme v písni svědky.

Pravděpodobným předobrazem Alfonsovy písně se stala jedna z básní Gautiera de Coinci, prolog k „pozdravení Panny Marie“ (Prologues des salus Nostre Dame; II Sal 35).²⁸⁷ Gautierův text rovněž důsledně klade Evu vedle andělského pozdravení, přičemž vychází od chuťového srovnání „hořkého“ a „škodlivého“ jablka, které pozřela Eva a andělského „ave“, ve kterém „se najde sladké koření a přesladké byliny“.²⁸⁸ Smyslovost tohoto druhu zde dominuje. Text sice podobně jako ten Alfonsův končí u obrazu otevřeného nebe, vrchní prostor však s ohledem na ostatní verše nepůsobí jen jako cíl pouti spravedlivých, ale také jako zdroj světla, nově odhalený díky Marii. Světlo tak nově zalévá senzuální svět, kde člověk v ústech nosí a ochutnává slova, hledí na obrazy Marie a spatřuje v nich její „sladkost“; právě u pomyšlení na tuto chuť celá báseň končí.²⁸⁹

Alfons je při této příležitosti mnohem důsledněji prostorový. Obrazy ráje, bran nebe či rozbitého Satanova vězení od Gautiera přejímá, aniž by je vyvažoval senzuální materií. Po sérii písní, v nichž se mohl recipient dozvědět mnohé o Mariině kráse jakožto dvorné dámy i o její moci jakožto Matky Boží, členky „Božského“ rodu, se mu tak dostává ujištění o tom, že prostor možné Mariiny intervence sahá až do pekla; i tam může tato světice rušit úpisy, smazávat hříchy a rušit tak důsledky závazného a nevhodného lidského chování, proměňovat je ve hru, která nemá vliv na dosažení konečné blaženosti – ta je nadále zcela jistá.

Píseň „Eno nome de Maria“ (CSM 70, *To* 80, *T* 80) zůstává ve sféře slov a nabízí rozbor Mariina jména, připomínající poněkud přístup k důležitým pojmům, který král Alfons důsledně aplikuje ve své encyklopedické črtě nazvané *Setenario* čili „Sedmerník“.²⁹⁰

²⁸⁵ Srov. „Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum. Et discessit ab illa angelus“ (L 1,38 V).

²⁸⁶ Srov. „Dixit autem serpens ad mulierem: Nequaquam morte moriemini. Scit enim Deus quod in quocumque die comederitis ex eo, aperientur oculi vestri, et eritis sicut dii, scientes bonum et malum“ (Gn 3,4–5 V).

²⁸⁷ Tak vzor písně identifikovala jako první Fidalgová, když mapovala zdroje jednotlivých *cantigas de loor* (Afonso X 2004, s. 125; srov. Fidalgo 2002, s. 46–48); v její linii výzkumu pokračují Rossi a Disalvo, kteří zkoumají melodické podobnosti mezi *Cantigas* a těmi Gautierovými básněmi, které jsou opatřeny melodií (tj. sedmi „chansony“) a následně mapují „společná témata“ v lyrických kusech obou tvůrců. Kromě srovnání Evy a „ave“ v CSM 60 k nim patří rovněž zájem o rozbor Mariina jména, prezentace obrazu nekonečného Boha uzavřeného v konečné bytosti či povědomí o nutné „nedostatečnosti chvály“ (Rossi - Disalvo 2009, s. 54–55).

²⁸⁸ „Le salu Nostre Dame devomes tuit amer. | De mort nous delivra et dou morsel amer | Qu'Eve morst en la pomme dont toz noz enherba. | En ave douce espece et mout tres douce herbe a“ (Gautier de Coinci 1970, v. 9–12).

²⁸⁹ Srov. následující verše: „Ave en bouche aiez, mais Eva vos devé“ (Gautier de Coinci 1970, v. 55) či poslední sloku: „Salüons tuit ensamble Nostre Dame et s'ymage, | Sa douceurs, sa franchise le cuer esprisi m'a ge | Ne me puis plus tenir cent fois ne la salu“ (v. 61–63).

²⁹⁰ Viz Alfonso el Sabio 1984. O přesném místě tohoto fragmentu v alfonsinském projektu se dodnes vedou spory.

Z každého písmene jména světice vychází trs slov se stejným počátečním písmenem. „M“ je spojeno s mateřstvím, pokorou a excelencí.²⁹¹ „A“ s přímluvnou mocí a láskou.²⁹² „R“ s mocí „výkonnou“, která je zároveň napojena na obraz růstu, Kristovy rodiny a tedy i proutku Jišajova z CSM 20.²⁹³ „I“ je spojeno se soudní mocí a opět se vztahuje k proro-ku Izajášovi.²⁹⁴ Druhé „A“ se týká „dobrého skončení“²⁹⁵ pro ty, kdo se k ženě s takto ob-sažným jménem vztáhnou.

Píseň „De graça chëa e d’ amor“ (CSM 80, *To* 90, *T* 70) je poměrně krátkým, ujišťujícím textem o moci Marie jakožto obhájkyně, jejíž „Syn vždy koná, cokoli si ona přeje“ (v. 6–7).²⁹⁶ Následující „Sola fusti, senlleira“ (CSM 90, v *To* chybí) zdůrazňuje jedinečnost Ma-rie, její osamocení a samostatnou aktivitu v klíčových okamžicích dějin spásy. Sama byla, když přijala archanděla Gabriela a počala Boha (v. 5 a 7),²⁹⁷ jedinečná je ve svém panen-ství (v. 12) i v mateřství (v. 19), nenahraditelná ve své funkci záchránkyně lidstva, neboť jedině ona o Boha pečovala takovýmto způsobem (v. 33).²⁹⁸ Ve funkci výpovědi o jedi-nečné účinnosti Mariiných aktivit je tato píseň posílena přítomností poraženého d’ábla v závěru každé sloky. Jenom kvůli Marii je tak na konci písně „d’ábel uvržen do bláta“ (v. 37)²⁹⁹ – patrně se v něm nemůže ani hnout, je zbaven možnosti škodit.

Stá *cantiga de loor* „Santa Maria strela do dia“ (CSM 100; nachází se v dodatku k *To* na desátém místě) nabízí po obrazu d’ábla neutralizovaného bahnem z CSM 90³⁰⁰ výhled na velmi mobilní lidstvo, putující za Marií svítící jako hvězda na cestu k veselému konci, jak je zřejmé z poslední sloky:

Tvůj rozum nás může vést
lépe, než cokoli jiného, k Ráji,
kde má Bůh nachystanou věčnou radost a smích
pro každého, kdo v něj věří.
Musím se radovat,
pokud ty ráčíš,
aby se dostala
má duše do takové společnosti. (v. 24–31)³⁰¹

²⁹¹ „M mostra Madr’ e Mayor | e mais Mansa e muy Mellor“ (Alfonso X, el Sabio 1986, v. 5–6).

²⁹² „A demonstra Avogada, | Aposta e Aorada, | e Amiga e Amada“ (Alfonso X, el Sabio 1986, v. 10–12).

²⁹³ „R mostra Ram’ e Rayz, | e Reynn’ e Emperadriz, | Rosa do mundo“ (Alfonso X, el Sabio 1986, v. 15–17). Ke kom-plementaritě obou písní srov. Corti 1999.

²⁹⁴ „I nos mostra Jhesu-Cristo, | Justo Juyz, e por isto | foi por ela de nos visto, | segun disse Ysaía“ (Alfonso X, el Sabio 1986, v. 20–23)

²⁹⁵ „A ar diz que Averemos | e que tod’ Acabaremos | aquilo que nos queremos“ (tamtéž, v. 25–27).

²⁹⁶ „teu Fillo sempre faz | por ti o de que ás sabor“ (tamtéž).

²⁹⁷ „u Gabriel creviste [...] u a Deus concebiste“ (tamtéž).

²⁹⁸ „en seer de Deus ama“ (tamtéž).

²⁹⁹ „jaz o demo na lama“ (tamtéž).

³⁰⁰ K možnému sekvenčnímu čtení *cantigas de loor* a k výjimečnému místu CSM 100 v této sekvenci srov. Afonso X 2004, s. 158.

³⁰¹ „Guiar ben nos pod’ o teu siso | mais ca ren pera Parayso | u Deus ten senpre goy’ e riso | pora quen en el creer quiso; | e prazier-m-ia | se te prazia | que foss’ a mia | alm’ en tal compannia“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

Marie zde ukazuje cestu a král Alfons ukazuje cestu k ní. On sám své poddané vede a ona je chrání. Jeho konečnost jakožto demonstrátora, jenž je vydán proměnám, nyní vládne v těle, ale později bude vydán soudu a jako duše čekat na vzkříšení, přitom dokonale vyvažuje neohraničenost objektu, ke kterému všichni míří, jak se konečně ukazuje v „Tant' é Santa Maria de ben mui conprida“ (CSM 100, v *To chybí*), již překládám v celku:

*Svatá Marie je tak naplněna dobrem,
že nám schází čas a život k tomu, abychom ji chválili.*

A jak by také mohla být jazykem slavena
ta, která se stala důvodem pro to, aby Bůh své svaté tělo
na sebe vzal a stal se člověkem, a skrze kterou bylo předvedeno
jeho božství předvedeno v těle, viditelné a slyšitelné?

Svatá Marie je tak naplněna dobrem...

Neboť ve svaté Marii je tolik dobrých věcí,
že je jazyk nemůže všechny vypovědět,
ani kdyby byl ze železa a kdyby mluvil dnem i nocí
bez přestání – i takový by selhal před cílem.

Svatá Marie je tak naplněna dobrem...

Kdyby hvězdnaté nebe bylo z pergamentu
a kdyby bylo moře z inkoustu (však je známo, jak je velké)
a kdyby tu byl nesmrtelný člověk vyučený
psaní, stejně by větší část zůstala nezachycena.

Svatá Marie je tak naplněna dobrem... (v. 2–18)³⁰²

Chválu Marie nelze vyčerpat, stejně jako nelze vyčerpat míru její pomoci. Podobně jako i jiné *cantigas de loor*, i tato svým způsobem pojednává *de miragre*, „o zázraku“. Jím je neopakovatelné stvoření, z něhož pramení veškeré Mariiny vlastnosti působící v současnosti. Vtělené slovo tak vpřed pohání stále nová a nová slova, která naplňují Alfonsův zpěvník. Lidská spása se v takovém prostoru stává jistou věcí, v celém procesu se sice hraje o hodně, ale výhra je jistá, cesta k ní (ukazovaná králem Alfonsem) jistá. Hlavním produktem se tak stávají písně, které povědomí o ději dále rozšiřují. Jakým způsobem král Alfons mezi svými poddanými šíří povědomí o hře, která se jim děje? Jaké publikum z nich staví?

3.7 Král, tvůrce knihy (*Siete partidas* a další prozaické spisy)

Král Alfons ve „svých spisech“ pojednal o žádoucích vztahu mezi králem a poddanými mnohokrát. Z mého hlediska se jako produktivní jeví zejména následující citáty z právnických děl, z nichž každý vnáší do uzlu problému svou vlastní odpověď:

³⁰² „Tant' é Santa Maria de ben mui conprida | que pera a loar tempo nos fal e vida. | E como pode per lingua seer loada | a que fez porque Deus a ssa carne sagrada | quis fillar e ser ome, per que foi mostrada | sa deidad' en carne, vista e oyda? | Tant' é Santa Maria de ben mui comprida... || Ca tantos son os bēes de Santa Maria | que lingua dizer todos nonos poderia, | nen se fosse de ferro e noite e dia | non calasse, que ante non fosse falida. | Tant' é Santa Maria de ben mui comprida... || Se purgamēo foss' o ceo estrelado | e o mar todo tinta, que grand' é provado, | e vivesse por sempre' un ome ensinado | de scriver, ficar-ll-ia a mayor partida. | Tant' é Santa Maria de ben mui comprida...“ (Alfonso X, el Sabio 1988).

Někteří si myslí, že slovo „lid“ označuje jen neurozené lidi, různé služebníky nebo rolníky. Skutečnost je však jiná. V tak význačných zemích, jako byl Babylón nebo Trója, kde bylo vše uspořádáno podle míry a každá věc nesla to nejpatřičnější jméno, se za starých časů říkalo „lid“ shromáždění všech lidí vůbec. Těch velkých, těch malých i těch prostředních. Všichni jsou totiž vázáni povinnostmi a nemohou se z nich vyvázat, neboť si musejí být navzájem ku pomoci, aby dobře žili, zůstávali v bezpečí a aby o ně bylo postaráno. (SP II,10,1)³⁰³

Dvojím způsobem chceme ukázat, co je to král. Jednak v duchovním smyslu podle proroků a svatých, jednak v přirozeném smyslu podle moudrých mužů a znalců práva. V duchovním smyslu říkáme, že král je duší lidu [...]. Král stojí nad celým svým královstvím a skrze něj dostávají všichni v království dar od Boha, díky kterému splývají v jednu věc. Neboť i kdyby jich bylo mnoho, král je svou pravou přirozeností vždy jen jeden a všichni lidé se spojují, aby s ním byli sjednoceni. V přirozeném smyslu je král hlavou svého království a spojením svého lidu a jejich životem a usazením každého na místě, které mu přísluší. (*Espéculo* II,1,1)³⁰⁴

Náš pán Ježíš Kristus [...] učinil z krále hlavu a počátek všeho lidu, podobně jako sám sebe postavil do čela andělů a archandělů. A dal mu moc vést jeho lid a přikázal, aby všichni lidé pohromadě i každý člověk zvlášť přijímali a poslouchali jeho rozkazy. (*Fuero real* I,2)³⁰⁵

S hlediska poetického a kulturního pak představuje patrně nejdůležitější (a často interpretovanou) pasáž vypovídající o králově poetické aktivitě z hlediska poddaných tento text z prologu alfonsinské světové kroniky:

Král netvoří knihu tak, že by ji psal vlastníma rukama, ale tak, že snese a uspořádá smysluplná sdělení, která má kniha obsahovat, a opraví je a porovná mezi sebou a sjednotí jejich jazyk, a ukáže, do jaké podoby mají být vypracována. Knihu potom sepíše ten, komu to on přikáže. Podobně jako když říkáme, že král ‚staví palác‘, nebo koná nějaké dílo, nemáme na mysli, že by stavěl vlastníma rukama, ale to, že je kázal udělat a poskytl věci k tomu potřebné. (*General estoria* I,16)³⁰⁶

K Alfonsovu trubadúrství, jež má za účelem rafinovat vyprávění i básně nejrůznějšího druhu, opravovat je a předávat do dalších rukou, lze snadno vztáhnout oblíbený středověký obraz státní entity jakožto lidského těla; král Alfons ostatně sám sebe jako tělesné správní centrum tohoto těla chápe, je jeho hierarchicky nejvyšším bodem, kde sídlí smysly a odkud jsou distribuovány živiny.³⁰⁷ Korunovaná hlava kastilské říše takto řídí proces výroby vhodných textů, které následně vstupují do metabolických procesů v těle

³⁰³ „Cuidan algunos homes que pueblo es llamado la gente menuda, así como menestrales et labradores, mas esto non es asi, ca antiguamente en Babilonia, et en Troya et en Roma, que fueron logares muy señalados, et ordenaron todas las cosas con razón, et posieron nombre á cada una segunt que convenia, pueblo llamaron el ayuntamiento de todos los homes comunamente de los mayores, et de los menores et de los medianos: ca todos estos son meester et non se pueden excusar, porque se han á ayudar unos á otros para poder bien vevir et seer guardados et mantenidos“ (Alfonso el Sabio 1845, s. 90).

³⁰⁴ „Por dos maneras queremos mostrar que cosa es rey. La una es spiritualmiente segunt las profetas e los santos. E la otra naturalmiente segunt los omes sabios e conocedores de derecho. [Spiritualmiente] dezimos que el rey es alma del pueblo [...] E rey es mayor sobre todo su regno por quien todos los del regno reciben dono de Dios en seer una cosa. Ca maguer ellos sean muchos, por derecha natura que el rey es uno, an todos ajuntarse a seer unos con el. Naturalmiente el rey es cabeza de su reyno e es ayuntamiento de su pueblo e vida e asentamiento dellos para fazer aver a cada uno el lugar quel conviene e guardar“ (Alfonso el Sabio 1807, s. 12–13).

³⁰⁵ „Nuestro señor Jesucristo [...] puso al rey en su lugar cabeza e comenzamiento de todo el pueblo, así como puso a sí, cabeza e comienzo de los angeles e de los arcangeles. El diol poder de guiar su pueblo, e mandó que todo el pueblo en uno, e cada un ome por sí, rescibiere e obedesciere los mandamientos de su rey“ (Piña Homs 1984, s. 83).

³⁰⁶ „El rey faze un libro, non porque él escriba con sus manos, mas porque compone las razones dél, e las enmienda et yegua e endereza, e muestra la manera de cómo se deben fazer, e de si escribe as qui él manda, pero decimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrosí, quando dezimos ‚el rey faze un palacio‘ o alguna obra, non es dicho porque él fiziese con sus manos, mas porque él mandó fazer e dió las cosas que fueron mester para ello“ (Montoya Martínez 2005, s. 170).

³⁰⁷ Srov. Liuzzo Scorpo 2013, s. 272.

království. Poddaní je přijímají, tráví a získávají z nich živiny potřebné k náležitému ideovému růstu. Není jen korunovanou hlavou, ale rovněž játry *sui generis*.

Král má v moci příčiny vzniku knihy, stává se pánem nad jejím účelem i formou a vysílá ji do světa.³⁰⁸ Pod jeho rukama při tomto procesu vzniká svérázná literatura pro lid, jinak řečeno literatura pedagogicky a/nebo agitačně zacílená, distribuovaná shora dolů. Při „distribuci smyslu“ mezi poddané³⁰⁹ se Alfons nespokojuje jen s úlohou politického suveréna, vladaře, ale chápe se rovněž suverenity literární. Sám se cítí být básníkem, skládá básně všeho druhu a je mu přirčeno rovněž právo hodnotit básnické pokusy jiných lidí, jak vyplývá z jeho diskuze s Guiraudem Riquierem. V tomto oddílu však nebudu číst *Cantigas* jako svědectví o královi Duchem svatým fundované suverenitě při čtení a psaní textů, ale jako jeho pokus o ustavení bezpečného, „palácového“ a herního prostoru.

Učenému králi zřejmě na mariánském zpěvníku velmi záleželo a vedle otisků panovnické sebeprezentační strategie či osobní zbožnosti z nich číší rovněž touha ovlivňovat publikum, zacházet s ním – vtáhnout je do hry v několika smyslech toho slova. Recipienti (posluchači či čtenáři) jednotlivých písní jsou vedeni k tomu, aby v první osobě vypravěče většiny písní rozpoznávali majestát kastilského panovníka nejen jako mariánského trubadúra, ale rovněž jako mnohem autoritativnějšího biblického harfeníka Davida či moudrého Šalomouna.³¹⁰ Účelem králova *trobar* přitom není jen prezentace písní určených pro poučení lidu, ale rád by dosáhl i toho, aby mariánské písně v jeho říši nahradily běžnou trubadúrskou a žakéřskou produkci.³¹¹ Proto v nich průběžně upozorňuje na výhody tohoto typu básnické tvorby oproti zavedeným světským performancím. Implicitně i explicitně tak vyzývá své poddané k tomu, aby jeho písně dále šířili, neboť se tak mohou oni sami stát účastníky králova mariánského básnění a dosáhnout odměny, jakou svěťice nabízí svým věrným, totiž spásy duše.

Kromě věčné radosti mimo tento svět však projekt obecného mariánského *trobar* přináší i časné výhody, neboť sjednocuje království, jemuž se mariánský král stává pravou duší, hlavou i ústy. Následkem takového sjednocení pak může království prosperovat jako tělo, jehož údy se navzájem podporují a živí. Z heterogenního svazku království se tak stává jednotná hispánská říše.³¹² Výše uvedené citáty z právních spisů svědčí o této

³⁰⁸ Srov. klasickou studii Solalinde 1915.

³⁰⁹ K sebepojetí krále Alfonse jako dárce smyslu (*sen*), hovořícího k poddaným prostřednictvím exempel, viz např. Fidalgo 2002, s. 135–139. O konstrukci královského paláce jakožto místa jistoty, odkud lze takovou aktivitu provozovat, píše Rodríguez Velasco 2006.

³¹⁰ O setrvalé přítomnosti obrazu krále Davida jakožto žalmisty v evropské politické imaginaci od dob Karla Velikého pojednává Ferreira 2010. Alfonsův současník Juan Gil de Zamora na základě *Cantigas* přirovnává Alfonse ke králi Davidovi, viz Snow 2008, s. 312. Sám Alfons spojuje svoji královskou funkci s šalomounskou tradicí v zákoníku *Siete partidas* (SP II,5,16; Alfonso el Sabio 1845, s. 44; srov. Kleine 2015, s. 71–72).

³¹¹ Viz např. Fidalgo 2002, s. 87–89, kde se hovoří o podvojné povaze *Cantigas* jakožto luxusního statku i látky, která se má šířit do daleka. Král Alfonso si patrně přál, aby se písně zpívaly a působily mezi lidem, a zároveň sponzoroval dokonale vybavené a nádherně iluminované rukopisy zpěvníky (*T* a *F*) sloužící jako hmatatelný monument jeho ideologického programu a moci.

³¹² K tomuto projektu, který Alfons podědil po předcích srov. González Jiménez 2004, s. 73–74.

Alfonsově intenci dost jasně. Jak se však zpráva o tomto úmyslu může dostat za hranice paláce? A jak na ni mají Alfonsovi poddaní reagovat?

3.8 Bezpečná řeč pro poddané (CSM 4)

První osoba vypravěče splývající s Alfonsovým královským majestátem prohlašuje v „A Madre de Jesu-Cristo que ceos, terras e mares“ (CSM 172), že tato píseň byla složena proto, aby ji mohli zpívat žakéři (os jograres; v. 33),³¹³ představující kastilskou variantu potulných zpěváků a vypravěčů, jaké známe z mnoha koutů světa. Cílem šíření příběhu je chvála Panny Marie (a potažmo i krále Alfonse jakožto mariánského trubadúra). Jinde v téže písni se naznačený proces dává do pohybu nikoli prostřednictvím žakérů, ale díky kupcům, které světiice zachránila z mořské bouře a oni se hned po návratu domů vydávají na zbožnou pouť „s chválami a zpěvy“ (con loores e cantares; v. 28). Při cestě zemí směrem k poutnímu místu kupci zpívají o prožitém zázraku a zvyšují obecný respekt k Alfonsově patronce, tedy konají něco velmi podobného poetické činnosti krále samého. Díky tomu (mimoděk) projevují exemplární poslušnost hlavě státu a stávají se dobrými údy připravenými ke správné službě.

V legislativních textech z alfonsinské dvorské dílny nacházíme dva základní výrazy umožňující uchopit pojem „lid“. Kastilské slovo „pueblo“ (ve středověké galicijštině „poboo“) označuje lid politický, jako například ve spojení „lid římský“,³¹⁴ tedy populus jakožto celek svéprávných občanů země (např. „lid Izraele“, CSM 27, v. 67) nebo města (např. CSM 28, v. 11). Z prvního úryvku v úvodu kapitoly vyplývá, že alfonsinští právníci chápali tuto svéprávnost extenzivně a nevyjímali z ní ani lidi neurozené.

Výraz „gente“ naproti tomu obvykle označuje určitou podskupinu zastřešujícího populu. Vedle pánů a rabů, „gente mayor a gente menuda“ (srv. výše uvedený úryvek ze *Siete partidas*), tak nacházíme „gente da vila“ („lidi z města“; CSM 62, v. 44) nebo dokonce „toda-las gentes da terra“ („všechny obyvatelé země“; CSM 235, v. 56). V posledním jmenovaném případě má básník na mysli všechny partikulární skupiny tvořící populus, které se tu sbíhají, aby krále Alfonse uvítaly po neúspěšné cestě za Řehořem X., při níž byl kastilský monarcha donucen upustit od svých císařských aspirací. Alfons se v CSM 235 vrací domů jako podvedený muž, ale rovněž jako čerstvý příjemce mariánského zázraku, neboť jej jeho nebeská dáma právě vyléčila z těžké nemoci, do níž při cestě za papežem upadl. Hned po králově uzdravení a slavném překročení kastilských hranic následuje další zázrak, neboť Bůh svou mocí prostřednictvím světiice rozbíjí úklady zrádných šlechticů, kteří si chtěli kastilské království rozdělit mezi sebou (xo entre ssi partissen; v.

³¹³ Viz Prado-Vilar 2011, s. 483–485.

³¹⁴ Právě s ohledem na toto spojení a na silné římské kořeny kastilského práva jsem se rozhodl tento termín překládat ponejvíce slovem „lid“. Ke svodkám z římského práva, ze kterých iberské právní vědomí ve 13. století bohatě čerpá, viz např. Piña Homs 1984, s. 55–62.

62). Jednota těla kastilské říše je tak zachována a král se může dále věnovat jejímu zvelebování. Obojí se děje prostřednictvím mariánských zázraků.

Příběhy o mariánských divech na západě Evropy ve 13. století nesporně představují určitý typ „náboženskyvzdělávatelné literatury“³¹⁵ pro lid a v Alfonsově království tomu není jinak. Například Gonzalo de Berceo, rodák ze severu kastilské říše, který umírá patrně někdy v době, kdy král Alfons nastupuje na trůn, chápe svá veršovaná díla včetně vyprávění o mariánských zázracích jako mravoučná kázání v „roman paladino“,³¹⁶ uhlaženém „palácovém“ lidovém jazyce, určená těm, kdo neznají latinu. Střízlivým jazykem sděluje tento benediktin svým posluchačům vznešené pravdy tak, aby jim rozuměli, a podobné záměry deklaruje většina tehdejší klerické poezie.³¹⁷ Činit z mariánských zázračných příběhů podnik na poli populární literatury jenom proto, že obsahují obecně srozumitelná naučná exempla, však dost dobře nelze. Alfonsovy *Cantigas* se od běžné exemplární produkce liší jednak osobou tvůrce, jímž je sám král, jednak skutečností, že poddaní sami nejsou motivováni jen k tomu, aby zanechali špatného života a obrátili se k Bohu (a církvi), ale rovněž se mají sami pustit do poetické práce a tvořivě chválit nebeskou dámu svého vládce.

Z literatury pro lid se tak (za použití termínu Johna Fiskeho) stává „producerly text“, text k produkci. Postavy zázračných příběhů, příjemci mariánských zázraků, jsou konstruované tak, aby se s nimi mohli nesuverénní čtenáři či posluchači jednotlivých příběhů ztotožnit. Problematickým aspektem aplikace tohoto aparátu na mariánské zázraky z Alfonsovy dílny je zejména implicitní podvrtnost textu k produkci, již jmenovaný americký literární vědec předpokládá. Jaké „hlasy vstupující do sporu s hlasem preferovaným [textem samotným] a nezkrotné otevřené konce“ (Fiske 1989, s. 104) může obsahovat dílo, které vzniklo pod přímou královskou kontrolou na panovnickém dvoře a jehož účelem je shromáždit pod vedením tohoto krále veškeré poddané? A přece lze v *Cantigas* nalézt určité ozvuky subverzivního diskursu, či spíše skryté branky vedoucí k potenciálně podvrtnému čtení. Jejich živnou půdou je zřetelný spor krále Alfonse se světskou autoritou církve (reprezentovanou papežem) i s vlastními šlechtici, kterým často chyběla ochota účastnit se na jeho velkolepých plánech či podrobit se „morální kontrole“, již chtěl tento monarcha nastolit.

Všudypřítomná svěťice, shlížející na svět z oltářů farních kostelů, z katedrálních fasád i ze svatých koutů obyčejných domácností,³¹⁸ se tu staví rovněž proti pyšným a hrubým křesťanům bez ohledu na jejich postavení. Zasahuje proti zpupným šlechticům, kteří vydírají mnichy (CSM 48), olupují pocestné (CSM 194) anebo svým manželkám brání v praktikování mariánské devoce (CSM 314). Poučuje a trestá však také kněží a řeholníky,

³¹⁵ Srov. Malura 2013, s. 903–904.

³¹⁶ K Berceovu vztahu k rodnému jazyku srov. Keller 1978, s. 23–24.

³¹⁷ Viz Keller 1978, s. 74–19.

³¹⁸ Ke všudypřítomnosti svěťice srov. např. Rubin 2009, s. 57–58.

pokud jejím oblíbencům zabraňují v díle (CSM 8), kradou v kostele (CSM 318 a CSM 327) či pokud pomocí magie svádějí mladé dívky (CSM 125). Veškerá kritika šlechty a kléru v *Cantigas* samozřejmě v důsledku slouží královskému majestátu, a proto podpírá ustavenou společenskou hierarchii (či organickou stavbu). Její účinek v kontextu každodenního života, kde pozici moci zastává bezprostředně přítomný kněz či baron, však subverzivní účinek má a alespoň zdánlivě předává sílu do rukou bezmocných ctitelů mateř-mateřské svěťice.³¹⁹ John Fiske ostatně prohlašuje prostředkování potěšení z takové předávky moci za jeden z výrazných rysů současné populární literatury.³²⁰

Zdroj potěšení v *Cantigas* představuje rovněž všudypřítomné násilí vůči obecně přijatelným objektům nenávisti v alfonsinské Kastilii a v celé středověké Evropě, tedy vůči nekřesťanům, zejména Židům. K radosti z potenciálního diskursivního vítězství nad výše postavenými osobami prostřednictvím moci Panny Marie tak přistupuje úlevná možnost způsobit obecně přijímanému nepříteli fyzickou bolest, a tak kanalizovat svoji vlastní frustraci, ustavit mír a pokoj v jádru vlastní komunity.

Obrazy nepravostí konaných Židy a trestaných křesťany či samotnou svěťicí nacházíme hojně již v první dekádě písní.³²¹ Vzorový v tomto ohledu je text „A madre do que livrou dos leões Daniel“ (CSM 4), zaujímající tutéž klíčovou pozici bezprostředně za vyprávěním o Teofilovi a zrušení jeho dlužního úpisu³²² ve všech rukopisech zachycujících počátek série. Tuto píseň lze chápat jednak jako „emblém“ obecné působnosti svěťice, která neváhá zachránit ani židovského chlapce uprostřed komunity jeho souvěrců, jednak jako působivý typologický obraz, stavějící v refrénu Marii do pozice Hospodina, který vytáhl tři mládence z pece ohnivé a Daniela z jámy lvové; na rozdíl od dotyčného biblického oddílu (Da 3,19–30 a 6,16–23) však této písni nechybí drastické finále.

Zmíněný chlapec z francouzského Bourges, syn židovského skláře, spolu se svými křesťanskými spolužáky přijímal v chrámu hostii a jeho zlovolný otec jej proto vrhl do rozpálené výhně. Matka Ráchel po tomto činu vyběhla v hrůze z domu a zburcovala sousedy. Píseň pokračuje:

Když v pravdě zjistili,
příčinu jejího bédování,
ihned se vydali otevřít tu výheň,
ve které spočíval onen chlapec,
jehož Panna ráčila zachránit,
tak, jako zachránil Chananjáše
Bůh, její Syn, a bezpochyby
Azarjáše a Míšaela.

³¹⁹ Zásahům Marie proti světské justici a hierarchii se věnuje Bollo-Panadero 2007, viz zejm. s. 192.

³²⁰ Srov. Fiske 1989, s. 56.

³²¹ Kromě dále citované CSM 4 obsahují obrazy Židů tyto texty z první dekády: CSM 2 (v. 25), kde proti nim (a proti heretikům) káže sv. Hildefons; CSM 3 (v. 19), kde Teofilovi Žid radí, aby uzavřel smlouvu s ďáblem; v CSM 5 (v. 140) jsou Židé zachyceni spolu s Maury jako nežádoucí spolucestující na lodi; CSM 6 vypráví oblíbenou „Legendu o zpívajícím chlapci“, jehož Židé zahubí a Marie oživuje (tento příběh je zachycen i v českých tzv. *Olomouckých povídkách*, viz Soukup 2010).

³²² Srov. níže oddíl 3.12.

[...]

Kvůli takovému zázraku
Židovka rázem uvěřila
a chlapec bez prodlení
přijal křest.
A otec, který ten zlý skutek
vykonal ze své hlouposti,
byl vydán téže smrti,
jakou chystal pro svého syna Ábela.

Matka toho, který osvobodil

Daniela ode lvů

ta od ohně ochránila

jedno dítě Izraele. (v. 79–86, 97–104, 3–6)³²³

Fantomy židovských a muslimských sousedů umožňují Kastilcům lépe definovat hranice své mariánské pospolitosti, a přispívají tak k jednotě státního těla, o kterou jde Alfonsovi především. Figura příběhu starozákonního Daniela doplněná explicitní formulací *lex talionis* (v. 101–104)³²⁴ nejen načrtává obvyklý obraz křesťanstva jako nového, lepšího a milosrdnějšího Izraele, ale tento obraz skrze aktérku zázraku rovněž spojuje kastilským královstvím; Alfonsovi poddaní mohou být, jak se zdá, Izraelem nejlepším a nejnovějším, podobně jako se z Alfonse samého stává nový král David.

Při vyprávění o konfliktech mezi Marií a Židy se Alfons dotýká rovněž problematiky obecné přijatelnosti hry a podobného „veselého“, úlevu způsobujícího chování. Jako dobrý příklad zde poslouží píseň „*Tanto quer Santa Maria os que ama defender*“ (CSM 286), ve které jsou dva Židé rozdraceni kamenným portálem proto, že se smáli křesťanovi, jehož při modlení znectil procházející pes. Smích vážné věci, člověku, který se při konání toho nejkřesťanštějšího mluvního aktu stal směšným, působí drzounům smrt. Ta je uvedena do přímé ekvivalence s pomstou křesťana na zvířeti; on po psu hází kameny, Marie stejnou hmotou drtí Židy, vnímané patrně v tuto chvíli jako podobně nelidská těla. Vidíme, že ve sféře střežené Pannou Marií jejím věrným nejen že nehrozí věčné zatracení, ale v důsledku se jich nemůže dotknout ani žádná úhona na cti. Veškerá křesťanská řeč tak ve sféře ovládané Pannou Marií získává onu „palácovou“ kvalitu podle výměru, který Alfons vložil do zákoníku *Siete partidas*.³²⁵

Svěťice jako moderátorka vychovává své věrné k tomu, aby svou chválu na její adresu komponovali právě v této bezpečné řeči, jejímž garantem je nejen ona sama, ale rovněž král sám, předsedající dvorským rozhovorům, hostinám i soudům. S pomocí svěťice tak ovládá všechny možné způsoby užití úst, jejich patřičnost a míru. I tato garance může

³²³ „Pois souberon sen mentir | o por que ela carpia, | foron log' o forn' abrir | en que o moço jazia, | que a Virgen quis guarir | como guardou Anania | Deus, seu fill', e sen falir | Azari' e Misahel. [...] Por este miragr' atal | log' a judea criya, | e o menço sen al | o batismo recebia; | e o padre, que o mal | fezera per sa folia, | deron-ll' enton morte qual | quis dar a seu fill' Abel. || A Madre do que livrou | dos leões Daniel, | essa do fogo guardou | un menço d'Irrael“ (Alfonso X, el Sabio 1986).

³²⁴ Pro hlubší rozbor fungování zásady „oko za oko“ proti Židům v této písni viz Roitman 2007, s. 83–84. Obecný přehled o jejím zneužívání proti židovské minoritě (a psychiatrickou interpretaci podobných příběhů) podává např. 202–203.

³²⁵ Srov. výše oddíl 3.3.

recipienty Alfonsových mariánských zpěvů motivovat k tomu, aby svého krále napodobili a sami hovořili o zázracích. jejichž obliba během dvou staletí, která předchází vzniku *Cantigas*, setrvale roste.

3.9 Žeň zázraků (Gautier de Coinci, Gonzalo de Berceo)

Sbírky zázraků, *libri miraculorum*, se na konci prvního tisíciletí křesťanské éry začínají osamostatňovat od životopisů světců spolu s tím, jak roste popularita relikvií. Elvira Fidalgová v této souvislosti hovoří o nahrazení omezeného příběhu o světcově životním boji a umučení potenciálně nekonečnou sekvencí zázraků, které světec koná po smrti jakožto prostředník božské moci. Relikvie umožňují spojit světeckou moc, virtus, s konkrétním místem v časném světě, a tak jí propůjčují ohnisko.³²⁶ Se značnou mírou zjednodušení lze říci, že zatímco světcův životopis vede čtenáře či posluchače k nápodobě, výsledkem zázračných příběhů se stává oslava světce, svázaná s vděčností těch, v jejichž prospěch byl zázrak vykonán.³²⁷ Lokální sbírky zázraků vznikají v okruhu chrámů vyba-vených patřičnými ostatky a jejich počet po roce 1000 rychle narůstá. Jsou sepišovány latinsky a za jejich vznikem stojí obvykle místní řeholnická komunita. Mezi exemplární světce v tomto ohledu patří sv. Fides (Sainte Foy) v Conques (její zázraky byly sepsány mezi lety 1013–1020) nebo sv. Benedikt (hlavní korpus vyprávění o jeho posmrtném divůčinění vzniká v 10. století okolo francouzského Fleury).³²⁸

Mariánské zázraky se za tímto vývojem opoždějí, patrně z důvodu absence klasických částí mrtvého svatého těla umožňujících ustavení kultu. Podle rozšířeného přesvědčení totiž Panna Marie nezemřela, ale byla ve spánku vynesena na nebesa, kde nyní dlí v těle po boku svého Syna a čeká na svou roli při Posledním soudu. Toto mínění bylo sice dogmatizováno teprve v bule *Munificentissimus Deus* papeže Pia XII. z roku 1950, svátek Nanebevzetí se však začal v římské církvi slavit již za papeže Sergia I. na konci 7. století.³²⁹ Benedicta Wardová ve své vlivné studii o středověkých zázracích uvádí ještě další důvod: o Mariině svatosti mezi katolíky nikdo soudný nepochyboval, a proto ji nebylo potřeba posilovat pomocí zázraků.³³⁰ S ohledem na naše téma je třeba brát v potaz i to, že status Panny Marie se v rámci katolicismu často ustavuje v reakci na praktiky lidové zbožnosti – pozdní dogmatizace jejího nanebevstoupení dokládá především právě tuto skutečnost. Vazba světice na populární sféru je proto velmi silná a její výsostné monar-

³²⁶ Viz např. Fidalgo 2002, s. 18. Argumentace je obšírněji rozvedena v Brea - Fidalgo 2000. Pracuji tu v zásadě s definicí zázračného děje, již nabízí Brea 2004, s. 272–273.

³²⁷ Viz Fidalgo 2002, s. 15; konkrétní příklady nabízí Cubitt 2000, s. 52–54. Srov. Brea 2004, s. 274–275.

³²⁸ Línii vývoje tímto způsobem podává Ward 1987, s. 43.

³²⁹ Srov. Pelikan 1996, s. 201–204; Ward 1987, s. 160–161.

³³⁰ Ward 1987, s. 132–133.

chické tituly (královna nebes či královna andělů) toto pouto nijak neoslabují, spíše naopak.³³¹

Ke vzniku mariánských sbírek podle vzoru ostatních světců dochází poprvé patrně v anglickém prostředí na přelomu 11. a 12. století, v nejistých dobách po normanském záboru pod vlivem teologického myšlení Anselma z Canterbury a ve shodě se starší anglosaskou tradicí. Tyto první sbírky jsou spojeny se jmény Anselma z Bury (synovce onoho slavnějšího Anselma) a Viléma z Malmesbury a jejich vznik je patrně vázán na novinky v liturgické praxi, jako byly například pravidelné sobotní mariánské mše.³³² Nedlouho potom, v první polovině 12. století, vznikají podobné sbírky i ve Francii; největší význam mezi nimi mají kolekce ze severu, zejména ta z Laonu, sepsaná po roce 1112 (laonští řeholníci měli vazby na Anglii), a kniha, kterou v nedalekém Soissons po roce 1143 vytvořil kanovník Hugo Farsitus. Se zázraky z Laonu, Soissons a s poněkud mladším a bohatším materiálem z Rocamadouru (tři knihy tamních zázraků byly dokončeny v sedmdesátých letech 12. století) se pak setkáváme na stránkách mnoha dalších sbírek až do konce středověku.

V případě anglických sbírek zázraků rozlišuje Rachel Koopmansová dvě fáze podle způsobu jejich produkce. Přibližně mezi lety 1080–1140 vznikaly kratší texty určené pro užší okruh vzdělaných mnichů, které aspirují na rétorickou působivost. V polovině století pak dochází k obratu k mnohem delším textům s kratšími kapitolami. Jednotlivé zázraky v nich už nemají původ uvnitř mnišských kruhů, ale za hranicemi kláštera. Jedná se o divy, které světci prokázali laikům, a hlavním pramenem pro zápis se stává laické svědectví.³³³ Koopmansová tuto změnu spojuje s rostoucím významem disciplinace, usměrňování jednotlivých věřících ze strany církve na konci 12. století; výsledkem tehdejších změn je i zavedení každoroční zpovědi, během níž lidé klerikům vypočítávají své konkrétní hříchy a mohou od nich očekávat pomoc. Vyprávění o zázraku z úst přímého účastníka se ostatně podobá zpovědi. Zázrak, vstupující do neopakovatelné situace hříšníka blízkého katastrofě (ať už mu hrozí lupiči, anebo věčné zatracení), lze v této souvislosti chápat jako období rozhřešení. David Flory ukazuje, že nevyčerpatelná milost, o níž se v mariánských příbězích často vypráví, ve 12. a 13. století láká laiky i kleriky také proto, že se o zpovědi čím dál více mluví, pravidelná svátost smíření se však v západní Evropě a na Pyrenejském poloostrově stává obecně dosažitelnou až na začátku 14. století.

³³¹ Interakce mezi populární a učenickou zbožností ve středověkém mariánském kultu přehledně mapuje Flory 2000, s. 12–15. O nadějích, které monarchické tituly vzbuzují v marginalizovaných komunitách věřících, pojednává Astell 1994.

³³² Tezi o klíčové úloze Anselma z Canterbury při vzniku mariánských zázračných sbírek prosazoval Robert Southern (např. Southern 1990, s. 106–109, srov. Southern 1958). K anglosaským kořenům tohoto kultu viz Clayton 2003, s. 179–209. O užívání mariánských zázraků k obhajobě liturgických novinek píše Kati Ihnatová, která poněkud polemizuje se závěry Rachel Koopmansové ohledně lidových kořenů těchto narativů. Pro konkrétní příklad se sobotní mší viz Ihnat 2014, s. 75–77.

³³³ Koopmans 2011, s. 3–4. K vazbě mezi Laonem a anglickými řeholníky šířícími mariánskou úctu srov. tamtéž, s. 99–101.

Zázraky mohou tuto svátost do určité míry suplovat a bránit věřící před zoufalstvím, které s sebou nese vidina smrti ve stavu (nesmířeného) smrtelného hříchu.³³⁴

Na konci 12. století každopádně zázračné sbírky včetně těch mariánských vstupují mezi širší publikum a jejich role mimo zdi konventů se ještě zvýrazní jejich přestupem z latinské jazykové sféry do vernakulárních jazyků. První vlivný překlad tohoto druhu ve sféře mariánských vyprávění představuje *Le Gracial* Viléma Adgara, kanovníka v londýnské katedrále ze druhé poloviny 12. století, určený světské šlechtě.³³⁵ Ve 13. století vernakulárních děl přibývá a těžiště jejich produkce se přesouvá na kontinent. Přibližně mezi lety 1214 a 1233 sepsal své *Miracles de Nostre Dame* Francouz Gautier de Coinci, jeden z nejvýznačnějších vernakulárních autorů 13. století, jehož sbírka se dochovala ve 114 rukopisech; mezi francouzsky psanými díly se větší popularitou pyšní jedině *Román o Růži*.³³⁶

Coinci zpracovává mnoho starších zázraků ze Soissons, z Laonu i odjinud a prokládá je písněmi a modlitbami. Přivlastňuje si přitom poměrně inovativní roli mariánského truvéra, čímž předznačuje svaté trubadúrství kastilského krále. Sám o sobě praví toto:

Když se pouštím do díla, truvéřskými
nástroji nepohrdám [...]
Ale já sám nejsem truvérem pro nikoho,
jenom pro svou dámu a svou přítelkyni.
Nejsem vůbec žádný žakěř! (v. 2310–2311, 2315–2317)³³⁷

Truvéřskými nástroji míní Gautier jazykový rejstřík dvorné lásky a patrně i různé rétorické finesy, jimiž jeho dílo oplývá. Přiznává přitom, že psaní ho baví a že píše pro svou vlastní radost, nejen pro poučení posluchačů. Většinu prvků, které později vidíme u krále Alfonse, nalezneme poprvé u něj a není pochyb, že se jeho pojetí básnické role stalo Alfonsovi velkou inspirací.³³⁸ Na rozdíl od kastilského krále toužícího po povznesení celé země však Coinci zůstává pevně zakořeněn v kruhu svých aristokratických posluchačů a posluchaček (zejména šlechticů a jeptišek šlechtického původu). Dobře ví, čím může toto publikum potěšit – svá vynalézavá vystoupení plní neobvyklými příklady, které vyžadují adresáty s vytrženým vkusem.³³⁹ Volba zdánlivě „lidové“ francouzštiny na tom ani v tomto případě nic nemění. Coinci s oblibou užívá učená slova z mnoha oborů a řečolnice baví slovními hříčkami (rétorickým *annominatio*). Opakovaně ve svých *Miracles* vytváří pouto mezi slovy „croistre“ (růst) a „cloistre“ (klášter), anebo spojuje slovesa

³³⁴ Srov. Flory 2000, s. 22.

³³⁵ Srov. Shea 2007, s. 184–185.

³³⁶ Obecnou charakteristiku Gautierova mistrovství mezi vernakulárními autory podává např. Butterfield 2007. Komparaci stupně dochování *Miracles* a *Románu o Růži* nabízí Hunt 2007, s. 22.

³³⁷ „Des troveurs, quant je m'essai, | Ne mepris mie les essaies | [...] Car troveres ne sui je mie | Fors de ma dame et de m'amie | Ne menestrex ne sui je pas“ (Gautier de Coinci 1961, I Mir 11).

³³⁸ Vztah mezi Alfonsovým a Gautierovým dílem je patrně užší, než se dlouho soudilo, a nevyčerpává se jen tím, že Alfons od Coinciho přejímá jednotlivé příběhy (viz např. Rossi - Disalvo 2009). K truvéřským fintám užívaným francouzským tvůrcem srov. Hunt 2007, s. 22.

³³⁹ K okruhu ideálních adresátů Coinciho díla viz např. Hunt 2007, s. 70–71. O vytrženě francouzštině *Miracles* píše Pouchelle 1987.

„porter“ (nést, i ve smyslu „přinést na svět dítě“) a „porte“ (brána), což má i určitý teologický význam.³⁴⁰ Lze předpokládat, že podobně jako v případě Románu o Růži se i široké rozšíření Coinciho Miracles opírá zejména o početnou komunitu vzdělaných aristokratů a členů univerzitní obce.

Z první poloviny 13. století se nám dochovaly i první zázračné narativy z Pyrenejského poloostrova. Uprostřed anonymních tvůrců tehdejší kastilsky psané poezie o světcích a jejich činech vystupuje výrazně postava již zmíněného benediktina a kněze Gonzala de Berceo. Jeho *Milagros de Nuestra Señora*, „Zázraky naší Paní“, obsahují 25 zázraků sepsaných čtrnáctislabičným veršem typickým pro *mester de clerecía*, „klerické řemeslo“, tedy kastilskou poezii s učeneckou příchutí, která doplňuje žakéřské básně shrnuté pod hlavičkou *mester de juglaría*.³⁴¹ Berceo užívá prostší styl než Coinci a zdá se být lepším kandidátem na populárního tvůrce, či alespoň popularizátora. V této roli pro své publikum zpřístupňuje obrazy a příběhy žijící dosud jen v latinské tradici. Zná například mariánské kázání Bernarda z Clairvaux „De aqueducto“ a jeho hlavní metaforu o Panně Marii jakožto kanálu milosti zručně převádí do kastilštiny v příběhu o ztroskotavším poutníkovi (zázrak č. XXII).³⁴² Jindy ze svých posluchačů činí implicitně dvorské publikum, když službu Panně Marii prohlašuje za „veliký projev dvornosti“ (zázrak č. III).³⁴³

Berceo však svou pozornost nevěnuje celku populu ve všech jeho údech, ale podobně jako Coinci má i on své preferované publikum. V jeho případě jde jednak o poutníky přicházející za relikviemi, jednak (a především) o novice v klášterech, kteří ještě neumějí pořádně latinsky, a proto je zapotřebí jim nabízet poučení o katolickém učení a hrdinech církevních dějin v rodné řeči. Zřejmě kvůli této cílové skupině se většina Berceových zázraků točí okolo vnitřních problémů církve, hříšných mnichů a kněží, jimž Panna Marie odpouští anebo je trestá (jako zloducha Siagria v zázraku č. I, kde se vypráví o svatém Hildefonsovi). Ohled na klerické adresáty *Milagros de Nuestra Señora* mě vede k přesvědčení, že v tomto případě nelze vyprávění o nehodných církevnících chápat potenciálně podvrtně (a spojovat tak s Fiskeho koncepcí literatury k produkování), na rozdíl od podobných příběhů v *Cantigas*, určených laickým uším. Vyznění Berceových příběhů je spíše pedagogické, exemplární příběh o špatném knězi má kandidáta na kněžství odradit od toho, aby jednal stejně špatně, nemá však znevážit kněžskou funkci.

³⁴⁰ Srov. Boulton 2015, s. 63–64.

³⁴¹ Žakéři patrně šíří obojí látku. Básníci *mester de clerecía* (a zejména Berceo) však obecně jeví větší zájem o prostor mimo šlechtické dvory a funguje jako prostředník mezi různými společenskými vrstvami, jak ukazuje Weiss 2006, s. 42–48.

³⁴² Srov. Gerliho úvod ke Gonzalo de Berceo 1985, s. 21–22.

³⁴³ „Todo omne del mundo fará grand cortesía | qui fiziere servicio a la Virgo Maria; | mientras que fuere vivo verá plazentería | e salvará la alma al postremero día“ (Gonzalo de Berceo 1985, cuaderna 115). Srov. Weiss 2006, s. 41–42, pro rozbor tohoto problematického postoje, spojujícího příjemnou pozemskou existenci a posmrtnou spásu. Hrdinou zázraku, jenž tímto vyjádřením končí, je ovšem kněz („El clérigo y la flor“), což univerzalitu příslibu poněkud oslabuje. Ke dvorským motivům v rétorické zásobnici Gonzala de Berceo a ke snadnosti, s níž v jeho době na Iberském poloostrově docházelo k překladům z latinského do vernakulárního prostředí a zpět srov. Moreno Hernández 2009, s. 97–98.

Další rozdíl mezi Alfonsem a Gonzalem de Berceo spočívá v jejich vztahu ke knižním vědomostem a psanému slovu. V životopise svatého Dominika například Berceo v proudu řeči dospěje k místu, kde musí přiznat, že své informace načerpal z knihy, a v tu chvíli neváhá odsoudit všechny zprávy od žakérů a přiřknout primát knize.³⁴⁴ Pro Bercea i pro jiné autory *mester de clerecía* zjevně platí, že co je psáno, je dáno. Jedním z cílů tohoto článku je ukázat, že král Alfons a jeho dvorní básníci, tvůrci *Cantigas*, přistupují k psanému textu jiným způsobem (a liší se tak nejen od církevních básníků své doby, ale také od mnoha autorů děl vybavených primárně světským obsahem).³⁴⁵ Neprezentují totiž knižní zdroj jako pevný bod, o který by mohli opřít důvěryhodnost svých tvrzení, ale zdá se, že naopak ostentativně preferují vyprávění šířená od úst k ústům. Z orální sféry své příběhy berou a zase je do ní vracejí.

3.10 Divy z doslechu (písně ze Soissons, Gautier de Coinci)

A ona nám pomáhá i tady,
ve všem tom převelikém soužení,
– podle toho, co dobře vím a co jsem slyšel –
jímž neustále procházíme.
Viděl jsem totiž mnoho mužů
a mnoho žen,
kterým takto přispěla na pomoc
v noci i ve dne. [...]
A jak jsem slyšel,
jednu velmi početnou družinu
poutníků onehdy zachránila
na jedné vysoké hoře. (v. 15–23, 25–28)³⁴⁶

Tak zní druhá a začátek třetí sloky „Ben com’ aos que van per mar“ (CSM 49). Vypráví se tu poměrně prostý příběh. Poutníci na cestě do mariánského chrámu v Soissons zabloudili v horách a báli se lupičů. Modlili se a modlili, jak nejlépe dovedli, ale k ničemu to nedvedlo, dokud podle „našeho zvyku“ (*nosso costume*, v. 44) nezačali prosit Pannu Marii o to, aby je zbavila těžkých hříchů. V tu chvíli uviděli jasné světlo a zjevila se jim krásná dívka královského zjevu. Na trůně sice neseděla, zato měla v ruce zářící hůl či žezlo (*baston que resprandecia*, v. 58–59) a ve světle této hole dovedla skupinu bezpečně až do Soissons, kde jí poutníci mohli vzdát díky. Prosté vyprávění přejali dvorští básníci od latiníka Hugona Farsita, autora sbírky zázraků, jejíž ústřední „relikvii“ představuje pantoflíček Panny Marie (zmínka o této sbírce ze severofrancouzského Soissons padla v úvodním historickém přehledu). Konkrétně se tu jedná o Farsitovo vyprávění číslo XVIII,

³⁴⁴ Srov. Gonzalo de Berceo 1985, s. 17.

³⁴⁵ Ke knize jakožto ke zdroji se odvolává i „otec artušovského románu“ Chrétien de Troyes v románech o Cligèsovi (Chrétien de Troyes 1967, v. 20–24, viz Troyes, Cligés, s. 29) a Percevalovi (Chrétien de Troyes 1994, v. 65–66).

³⁴⁶ „E ar acorre-nos aqui | enas mui grandes coitas, | segund’ eu sei ben e oý, | quaes avemos doitas; | ca muitos omees eu vi | e molleres moitas | a que el’ acorreu assi | de noit’ e de dia. | [...] E, segund’ eu oý dizer, | ha mui gran conpanna | de romeus ar foi guarecer | en ha gran montanna“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 49).

„De oberrantibus reductis ad viam per beatam Mariam“.³⁴⁷ O lokalizaci příběhu do Soissons (galicijsky „Seixon“) informuje král Alfons v rubrice i v písni samé (v. 65), zakrývá však svůj textový pramen, když v citované pasáži dvakrát uvádí, že příběh s poutníky slyšel a nikoli četl. Na jiném místě ve „Fol é o que cuida que non poderia“ (CSM 61) přitom sám přiznává, že soissonsskou sbírku zná:

O tomto vám povím zázrak, který se přihodil
v Soissons, kde je kniha zcela plná
zázraků; všechny jsou odtamtud, žádný nepochází z jiného místa.
Panna Marie je tam koná dnem i nocí. (v. 5–8)³⁴⁸

Knižní zdroj příběhu prezentuje Alfons i v „Priyon forte nen dultosa“ (CSM 106), kde se vypráví o osvobození dvou uvězněných panošů, rovněž podle Farsita (zázrak č. XXV). Panovníkovo básnické já³⁴⁹ tu přiznává četbu, o Soissons ani o nedalekém Laonu (kam Farsitus příběh situuje) však nepadne ani zmínka:

O této věci vám povím
jeden zázrak, který jsem našel
zapsaný, a dobře vím,
že svedu udělat
na jeho základě příjemnou píseň. (v. 5–9)³⁵⁰

Ze soissonsské knihy přitom nepocházejí jen tři zmíněné písně v *Cantigas*, ale nejméně dvě desítky dalších.³⁵¹ Zejména během raných fází budování písňové kolekce zřejmě Farsitova sbírka tvůrcům velmi dobře posloužila, král Alfons však o ní hovoří málokdy a svůj zdroj často halí do neutrálních vyjádření, která umožňují hledat zdroj příběhu v knize i mezi hovořícími lidmi. Podobně postupuje například v „Par Deus, tal sennor muito val“ (CSM 81), které posloužil jako předloha Farsitův text číslo VII, patrně nejemblematičtější ze soissonsských zázraků:

Ta Paní, o které povídám,
je svatá Marie,
která se k Bohu, ke svému Synu Králi, neustále modlí
a nedělá nic jiného,
ale brání nás před pekelným
[...]
ohněm a také
před ohněm tohoto světa,
i proti tomu druhému, co přichází,
jak jsem slyšel podle vyprávění,
občas skrze svatého Martiala. (v. 5–10, 12–16)³⁵²

³⁴⁷ Pracuji zde s verzí Farsitových zázraků z *Patrologie Latiny*, jak jsou k dispozici na serveru *Corpus corporum* (Hugo Farsitus 2017).

³⁴⁸ „Dest' un miragre vos direi que avo | en Seixons, ond' un livro á todo cho | de miragres ben d' i, ca d'allur non vo, | que a Madre de Deus mostra noit' e dia“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 61).

³⁴⁹ K problematice užití první osoby singuláru v *Cantigas* srov. Snow 2008.

³⁵⁰ „Desta razon vos direi | un miragre que achei | escrito, e mui ben sei | que farei | del cantiga saborosa“ (Alfonso X, el Sabio 1988).

³⁵¹ Soissonsským zázrakům jako zvláštní skupině uvnitř *Cantigas* se věnuje Martín Ansón 2011. Tyto písně se od ostatních zázraků odlišují zejm. důrazem kladeným na relikvie.

³⁵² „Esta sennor que dit' ei | é Santa Maria, | que a Deus, seu Fillo Rey, | roga todavia | sen al, | que nos guarde do ynferral“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 81).

Ohněm svatého Martiala je myšlen ergotismus, otrava námelem. Její rozšíření v okolí Soissons po vlhkém létě roku 1128 a následná smršť zázraků stála údajně za Farsitovým rozhodnutím vytvořit knihu.³⁵³ Za nemoc emblematicky spojenou se Soissonsskou knihou zázraků považuje ergotismus („oheň“ různého typu)³⁵⁴ i Alfonsův předchůdce a zdroj Gautier de Coinci, který přímo píše:

Dříve, než opustíme tuto knihu
zázraků, které se v Soissons
udály tak velkolepě a vznešeně
v dobách abatyše Mahaut,
ještě vám vypovíme dva pěkné
[...]
Z Audignicourtu přišla jedna žena,
vzpínajíc ruce k Naší Paní;
jmenovala se Gondree
a tvář měla celou znetvořenou
pekelným ohněm. (v. 1–5, 9–13)³⁵⁵

Zdá se tedy, že král Alfonso při redakci *Cantigas* na rozdíl od svých zdrojů, ať již latinských (Farsitus) nebo vernakulárních (Coinci), upozaduje knižní inspiraci a funkce knihy jakožto zdroje informací je u něj potlačena. Poměrně často naopak v písních vystupuje knižní svazek jakožto hmotný objekt nadaný určitou mocí. Ve výše citované CSM 61 patří „kniha plná zázraků“ mezi artefakty chované v Soissons vedle divotvorného pantofle Panny Marie. Zápletka zázraku pak spočívá v tom, že jakýsi hlupák zapochyboval o pravosti ústřední relikvie (a tím i o smyslu knihy), protože mu bylo zatěžko věřit, že by se od Mariiných dob až do dneška mohl střevíc zachovat v tak dobrém stavu. Následkem této pochyby sestupuje na hříšníka trest a on je donucen k pokání.

Vyléčí ho až léčebný dotyk relikvie, o jejíž pravosti pochyboval: soissonska abatyše tře pantoflíček o jeho tvář a chudák je uzdraven, načež se dává do služeb kláštera. Jiný výrazný zázrak spojený s reálným knižním svazkem obsahuje „Muito faz grand' erro, e en torto jaz“ (CSM 209), ve které se recipientem zázraku stává sám král Alfons – strašlivé bolesti břicha jej opustí až ve chvíli, kdy si na břicho místo nahřátých klůcků přiloží „Její knihu“ (v. 29),³⁵⁶ tedy rukopis *Cantigas*.

Na první pohled jde o drobnost, na příkladu dobře sledovatelných soissonsských zázraků však lze vypožorovat strategii uplatňovanou vůči psanému slovu v celé sbírce. Mezi písněmi v definitivním rukopisu E nacházíme 26 případů, u kterých královský vypravěč tvrdí, že je někde četl.³⁵⁷ Pokud k nim přičteme 6 vyprávění, kde se hovoří o zápisu zá-

³⁵³ Viz Ward 1987, s. 142–143.

³⁵⁴ Pro ztotožnění pekelného ohně (feu d'enfer) a ergotismu viz Collet 2000, s. 249.

³⁵⁵ „Ançois que fors dou livre issonz | Des Myracles qui a Soissonz | Avinent si grans et si haut | Au tanz l'abbeesse Mahaut, | Encor deux biaux vos retrairons [...] D'Audignicourt vint une fame | Paumes batant a Nostre Dame, | Qui apelee estoit Gondree. | Ou vis par ert si esfondree | Dou feu d'enfer par si grant rage“ (Gautier de Coinci 1970, Il Mir 24).

³⁵⁶ „o Livro dela“ (Alfonso X, el Sabio 1988).

³⁵⁷ Jedná se o CSM 6, 15, 25, 33, 35, 42, 51, 58, 59, 61, 68, 73, 75, 106, 115, 132, 155, 251, 265, 266, 272, 284, 296, 329, 336 a 362.

zraku ex post,³⁵⁸ docházíme k počtu 32 písní spojených tak či onak s textovým zdrojem. Proti nim stojí 94 vyprávění pocházejících z doslechu.³⁵⁹ Z písní v *Cantigas*, jejichž zdroj král Alfons uvádí, se tedy tři čtvrtiny tváří, jako by pocházely ze sféry orality,³⁶⁰ z prostoru přístupného ve vrcholně středověké Kastilii největšímu procentu populace.³⁶¹ Vidíme rovněž, že písně, ve kterých je uveden zdroj, tvoří v konečné sbírce jen něco málo přes čtvrtinu z celkového počtu. Král a jeho básníci se obvykle rovnou vrhají do vyprávění anebo hovoří obecnými termíny o tom, že příběh vyhledali (achar)³⁶² či že se ho odněkud dozvěděli (aprender).

Pokud o sobě někdo tvrdí, že něco slyšel vyprávět, může to samozřejmě znamenat (a často znamená) i to, že mu někdo jiný četl text z knihy, jak jsme ukázali výše na příkladu zázraků ze Soissons. Varovný příklad Hanse Fromma o negramotných karelských pěvcích, kteří se poslechem naučili nazpaměť *Kalevalu*,³⁶³ by jistě mohl platit i ve středověku. Sám král Alfons číst a psát dovedl, přídomek „Moudrý“ či „Učený“ nosil právem a v pomyslné amplitudě mezi oralitou a textualitou patří jako „rex litteratus“³⁶⁴ zcela jistě ke druhému jmenovanému pólu. Co by ho tedy mělo vést k tomu, aby ve svých písních imitoval orální transfer? Proč i o příbězích, u kterých si můžeme být takřka jisti, že je našel v knize, tvrdí, že je slyšel? Otázka po účelu tohoto pořadatelského gesta splývá do značné míry s otázkou po účelu *Cantigas de Santa María* i celého Alfonsova díla.

3.11 Aby chvály nebylo – bezpečné množení slov (CSM 1, CSM 2, Gautier de Coinci)

V prvním prologu *Cantigas* o sobě král Alfons nechává prohlašovat, že „tuto knihu [...] složil ke cti a ke chvále svaté Marie“ (CSM A, v. 19–21). Zejména slovo „chvála“ (loor) a jeho verbální i nominální příbuzní (loar, loada...) se pak v jednotlivých písních vracejí

³⁵⁸ CSM 83, 84, 241, 295, 341 a 347.

³⁵⁹ CSM 3, 16, 26, 29, 35, 38, 46, 47, 49, 52, 54, 56, 59, 64, 74, 76, 81, 88, 97, 98, 102, 104, 107, 108, 113, 115, 118, 124, 125, 127, 131, 134, 135, 138, 144–146, 149, 156, 159, 169, 171, 173, 176, 183, 185, 188, 192, 197, 202, 208, 214, 216, 217, 219, 221, 222, 224, 226, 229, 232, 236, 242, 251, 253, 256, 258, 261, 266, 267, 272, 275, 287, 292, 295, 302, 306–308, 313, 316, 318, 326, 327, 336, 342, 345, 353, 356, 371, 372, 381, 382, 391. Srov. Fidalgo 2002, s. 84.

³⁶⁰ Alfons místy tvrdí, že psaný text byl jako zdroj zázraku doplněn ještě ústně šířenými informacemi, jako by o zázraku někde četl a pak se ještě doptával jiných tradentů. To je případ CSM 5 a CSM 28, které z tohoto důvodu neřadím do žádné z předchozích skupin. O výsledku svědků zázraku se hovoří explicitně např. v CSM 253.

³⁶¹ Lawrance 1985, s. 81–87, situuje na základě dokladů o soukromých knihovnách „boom“ laické gramotnosti v Kastilii až do první poloviny 15. století. Západní iberské království tak poněkud zaostává za Francií i Aragonem.

³⁶² Za pomoci tohoto slovesa postavy v *Cantigas* nacházejí zázraky (velmi často, např. CSM 251, v. 3), anděly (CSM 292, v. 67) i mrtvá těla (CSM 26, v. 55). Z kontextu jeho použití vyplývá, že se toto slovo váže spíše k hledání v materiální sféře, často v knize. Nelze však říci, že by každé „nalezení“ mělo představovat „marker“ jeho textového původu – může se jednat rovněž o aluzi na biblickou výzvu „hleďte a naleznete“ (Lk 11,9), čemuž by napovídalo použití slova v CSM A, v. 19. Do silové struktury *Cantigas* by tak kromě koloběhu slávy a zázraků přibyla ještě dynamika odměny za hledání. Podobné úvahy však již přesahují rámec této práce.

³⁶³ Cituje Reichl 2012, s. 11–12.

³⁶⁴ O tomto původně klerickém archetypu v souvislosti s Alfonsem uvažuje Rodríguez de la Peña 2014, s. 113–121.

pravidelně a velmi často. Podle elektronické konkordance připravené Andrewem Cassonem³⁶⁵ se slova od tohoto kořene objevují v Alfonsově zpěvníku celkem čtyřistajednáctkrát, nepočítaje v to jejich opakování v exponovaných refrénech. Adresátkou chvály se obvykle stává Marie, méně často je chválen Bůh. Význačné postavení náleží chvále na začátku zpěvníku, tam, kde král trubadúr definuje svůj úkol. Kromě prvního prologu, formulovaného ve třetí osobě, se k projektu chvály arcisvětice hlásí i ve zhudebněném Prologu B, kde přímo pojmenovává svůj záměr: „to, co chci, je vypravovat chválu (dizer loor) Panny, Matky našeho Pána“ (CSM B, v. 16–17) a „chci ukázat (mostrar) některé ze zázraků, které učinila“ (v. 22–23). V písních samých se však těžiště chvály přesouvá na konec; typický zázrak v Cantigas končí tak, že se k uzdravenému či jinak zachráněnému recipientovi milosti seběhnou lidé (mniši, vojáci, měšťané atp.) a všichni společně uvedou do pohybu proces chválení.

Chvála a zázraky spolu úzce souvisejí, jedno vychází z druhého. Tuto vzájemnou reciprocitu ostatně popisuje valná většina Alfonsových písní, ve kterých se zázrak stává důvodem ke chvále, jak jsem ukázal výše. Koloběh však funguje také opačně – když někdo dobře chválí Pannu Marii, může se mu tato námaha vrátit v podobě pomoci shůry.

O takové dynamice se hovoří již v prvních dvou řadových písních zpěvníku, jimž jsme se již věnovali z hlediska králova *trobar*; co se zde ale děje s lidem? V „Des oge mais quer’ eu trobar“ (CSM 1) opakuje král svůj závazek „činit trobar pro ctihodnou paní“ (v. 3–4), tedy skládat poezii, jež by po trubadúřském způsobu oslavila Pannu Marii. Následně vyjmenovává oblíbenou sekvenci sedmi radostí Panny Marie,³⁶⁶ kterou končí vyprávěním o seslání Ducha svatého a o Mariině korunovaci:

Nechci v řeči pominout
to, jak k ní dorazila
milost, kterou jí Bůh seslat
ráčil v tak hojné míře.
Bylo jí totiž dáno posílit
společenství, které spojil
Bůh svým naučením
a plností Ducha,
to aby vyrazili kázat
hned bez otálení.
Pro Boha, nechci mlčet ani o tom,
jak byla korunována,
když ji její Syn ráčil pozvednout
poté, co odešla
z tohoto světa a přistoupila
k němu na nebi jako rovná k rovnému
a byla nazvána Královnou,
Dcerou, Matkou a Služebnicí,
a proto nám musí pomáhat,

³⁶⁵ Viz <<http://cantigasdesantamaria.com/concordance/group/L>>, přístup 1. 5. 2017.

³⁶⁶ Fidalgo 2002, s. 64, pozn. 41, upozorňuje, že Alfons používá při pojmenování sedmi radostí určitý člen (os gozos), což zřejmě znamená, že tato sekvence byla v jeho době v Kastilii již zavedená a obecně známá.

protože je nyní naší obhájkyň. (v. 63–82)³⁶⁷

Ve dvou závěrečných slokách CSM 1 se do těsné blízkosti dostávají témata, jež se v dalších písních často vracejí. Panna naplněná milostí (v. 65–66) je nejprve postavena do prostřed hloučku prvních apoštolů, ze kterých vyrostou budoucí církve. Následující verše jsou ambivalentní, z řady participií není jasné, zda apoštolskou společnost obdařil milostí sám Bůh anebo Marie jakožto jeho nástroj. Aktivní účast světice na procesu zakládání církve však z Alfonsova textu vyplývá zcela jasně stejně jako úkol, který tato církev dostala: kázat, a tak šířit slávu. Každou sloku této písně zahajuje sloveso označující mluvnický akt, anebo naopak výčet toho, co král Alfons nechce v řeči pominout. Sám tedy svým způsobem káže a jeho kázání je v tomto konkrétním případě plné radosti; podobně jako v mnoha jiných mariánských písních, i zde splývají rejstříky božské lásky a lásky světské, dvorské.

Do prostoru dvora a feudálních povinností vstupujeme rovněž na samém konci poslední sloky CSM 1. Alfons své posluchače ubezpečuje, že Panna Marie jim „musí pomáhat“ (dev' ajudar; v. 81), protože byla ustanovena obhájkyň (míněno je u Posledního soudu). Použité sloveso „dever“ implikuje povinnost vyžadovanou zákonem anebo feudálním svazkem.³⁶⁸ Král Alfonso zde neplní jen roli mariánského trubadúra, ale také panovníka, který každému vymezuje místo na světě (viz úvodní citát z *Espécula*) anebo alespoň hovoří o tom, jak tyto povinnosti a vztahy vymezil někdo jiný, v tomto případě Bůh. Povinností Marie je pomáhat lidem a zastávat se jich. Jejich povinnost pak spočívá v tom, že nebudou líní světici chválit, jak o tom král Alfons hovoří v souvislosti se svým vlastním trubadúřským úkolem. Jasná slova zazní v refrénu CSM 2 (Muito devemos, varões); píseň následuje hned po výčtu sedmi radostí:

Musíme, pánové, velmi mnoho
chválit svatou Marii,
která svou milost a své dary
dává tomu, kdo v ni věří. (v. 1–4)³⁶⁹

Varões nejsou jen baroni, politická vrstva království, ale v alfonsinském pojetí se jedná o všechny muže včetně krále.³⁷⁰ Namísto obyčejné lásky tu dostávají za úkol chválit světici. Mají za povinnost zjevně a veřejně projevovat svou víru v ní. Celé království se vírou v jedinou světici sjednocuje pod vedením krále, který je trubadúrem této světice a moduluje celý proces. Lze říci, že kdo zde věří v moc Marie, zároveň svou vírou podporuje kastilskou říši a procesy, které v ní král Alfons řídí. Teprve člověk s takovou vírou mů-

³⁶⁷ „Nen quero de dizer leixar | de como foy chegada | a graça que Deus enviar | lle quis, atan grãada, | que por el esforçada | foy a companna que juntar | fez Deus, e ensinada, | de Spirit' avondada, | por que souberon preegar | logo sen alongada. || E, par Deus, non é de calar | como foy corõada, | quando seu Fillo a levar | quis, des que foy passada | deste mund' e juntada | con el no ceo, par a par, | e Rea chamada, | Filla, Madr' e Criada; | e poren nos dev' ajudar, | ca x' é noss' avogada“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 1).

³⁶⁸ Srov. Díez Herrera 1990, s. 67.

³⁶⁹ „Muito devemos, varões, | loar a Santa Maria, | que sas graças e seus dões | dá a quen por ela fia“ (Alfonso X, el Sabio 1986, CSM 2).

³⁷⁰ Viz např. Pastor 1986, s. 208.

že na oplátku očekávat dary shůry či doufat, že Bohorodička učiní to, co má činit podle předchozí písně – zastane se jej před soudnou stolicí svého syna, až se svět nachýlí ke konci.

Specifičnost tohoto přístupu zřetelněji vyplývá ze srovnání Alfonsovy písně o sedmi Mariiných radostech s podobnou písní Gautiera de Coinci, kde se radostí vypočítává pouze pět. Závěr Coinciho písně zní takto:

Paní, pro velkou radost, kterou ti dal tvůj syn,
který tě v nebi posadil po své pravici a korunoval tě,
dej mi vůli konat na tomto světě dobře, abych neztratil korunu ráje.
Paní ráje, pro všechny velké radosti,
které máš od svého milého syna, prosím tě, abys jej prosila
o to, aby mé duši dal spočinout v radostné radosti,
jakou si srdce nevymyslí a o jaké ucho nikdy neslyšelo.
Paní, která jsi radostí a slávou všech svatých,
pro mě a všechny ty, kdož tě milují a drží v paměti,
učiň konec, ve kterém nakonec skončíme, tak vytrřbeným,
abychom měli vytrřbenou radost, která nebude mít konec. Amen. (v. 25–36)³⁷¹

Vidíme, že francouzskému kanovníkovi jde uprostřed typických slovních hříček především o radostné emoce, spojené s komunitou vytrřbených básníků „dvorské“ lásky – zvuky *joi* (radost) a *fin* (spojující v homonymii věci rafinované i finální) se v básni neustále prolétají. I Coinci se samozřejmě obrací k širší komunitě, když pro sebe a pro jiné prosí o dobrý konec. Hranice mezi těmi, kdo mohou doufat v mariánskou radost, a ostatními lidmi zde však není stanovena podle chvály (ten, kdo chválí, bude spasen), ale především podle paměti spojené s láskou – Coinci a jeho posluchači na Marii pamatují, milují ji a díky tomu ji mohou prosit o zázračnou intervenci.

Coinci se patrně drží rétorické tradice, kterou středověk přijal z Ciceronova traktátu *De inventione* a z anonymní (Ciceronovi připisované) rétoriky *Ad Herennium*. Podle těchto příruček představuje paměť základní předpoklad smysluplného projevu, neboť díky ní drží pohromadě všechny lidské verbální dovednosti.³⁷² Pro autora *Ad Herennium* je paměť pokladnicí (thesaurus) a strážcem (custos) všech ostatních součástí rétoriky (Ad Her. 3.16.28). Bez takové paměti by básnění ztratilo svou srozumitelnost a Gautier de Coinci to ví; lidé v sobě mají tuto psychickou mohutnost aktivizovat proto, aby z rozsekaných dojmů vystavěli lásku k jeho dámě a porozuměli výhodám, které jim nabízí:

Pro chválu a pro oslavení,
pro připomenutí a na paměť
královny a dámy,
které poroučím své srdce i duši,
s rukama dnem i nocí sepjatýma

³⁷¹ „Dame, par la grant joie que tes fiuz te donna | Quant ou ciel a sa destre t’asist et corona, | De bien faire en cest siecle tel volonté me donne | Que je de paradis de perde la coronne. || Dame de paradis, par toutes les granz joies | Qu’en la joieuse face m’ame esjoir | Qu’ainz cuers ne peut penser n’oreille d’omme oïr. || Dame qui de touz sainz la joie iés et la gloire, | Moi et touz çaus qui t’aimment et qui t’ont en memoire, | Ainz la fin, fai si fins si finons finement | Qu’aions la fine joie qui n’avra finement. Amen“ (Gautier de Coinci 1970, II Prière 39).

³⁷² Srov. Whalen 2008, s. 10–12. Pro přehled míst, kde Gautier rétorické traktáty přímo či nepřímo cituje viz Montoya 1979.

chci zázraky, které jsem našel v latině,
přeložit do rýmů a meter,
aby ti, kdož gramatiku
neznají, mohli poznat,
že služba u ní se vyplatí. (v. 1–10)³⁷³

„Román se rodí z překladu“, poznamenává trefně ve svém komentáři tohoto úseku *Miracles de Nostre Dame* Margaret Swittenová.³⁷⁴ Lze říct, že Coinciho sbírka leží mezi dvojí pamětí a jejich autor překládá z jednoho typu paměti do druhého, aby svým posluchačům zjednal porozumění. Na jedné straně se nachází knižní paměť latinských knih zmíněná v prologu, na druhé straně spásná paměť z vyprávění o pěti radostech. Namísto „gramatiky“ latinských příběhů sahá Coinci po poetice. Verše v rodném jazyce, náležitě atraktivní díky použitým „truvérským nástrojům“, mají patrně co nejširšímu okruhu recipientů umožnit napojení na mariánský zdroj spásy. Zpívané písně pak mohou vzpomínku na tento zdroj neustále udržovat v živé paměti. Alfonsovi dvorští tvůrci patrně příručku *Ad Herennium* dobře znali, stejně jako jiné podobné manuály. Paměť v *Cantigas* však vypadá odlišně. Její sjednocující funkci přebírá myslící subjekt krále v roli hlavy a duše království, a především hierarchicky jasně ukotvená světice. Z tohoto hlediska je příznačné, že se král Alfons v CSM B obrací na Boží milost, aby mu byla odpuštěna nerosrozumitelnost vyjádření. Gautier de Coinci naproti tomu o své schopnosti zprostředkovat poznání nepochybuje.³⁷⁵

Alfonsova Panna Marie ze svého nebeského příbytku vše vidí. Její paměťové a kognitivní dispozice mají ostatně (na rozdíl od jejích divotvorných schopností) oporu v Písmu, Marie sleduje Ježíšovu činnost a o všem rozvažuje „ve svém srdci“ (Lk 2,19), podobně však registruje i současné lidské hříchy.³⁷⁶ Díky tomu se stává živým thesauzem, pamatuje si proces spásy světa (tj. pozemské působení svého syna). V *Cantigas* se problematika paměti a vzpomínání objevuje poměrně zřídka, a když už se tak děje, jde často o paměť světice, ne o tu lidskou. Jednající postavy světici prosí, aby se rozpomněla na své věrné a pomohla jim, přestože oni sami na ni velmi často zapomínají.

Král Alfons buduje v písních dynamický (a snad i poněkud mechanický) prostor, kde každý čin vyvolává reakci. Po chvále přichází zázrak, po zázraku chvála. Následkem hříchu je naopak trest, jemuž se však může do cesty postavit prosba o odpuštění. Vzhledem k zákonodárné a soudcovské pravomoci autora *Cantigas* není divu, že svůj svět konstruuje právě takto. Sám totiž touží především po tom, aby se mohl stát spravedlivým králem, moudrou hlavou království schopnou nejen soudit, ale rovněž prosadit právo

³⁷³ „A la loenge et a la gloire | En ramembrance et en memoire | De la roïne et de la dame | Cui je commant mon cors et m'ame | A jointes mains soir et matin, | Miracles que truis en latin | Translater voel en rime et metre | Que cil et celes qui la letre | N'entendent pas puissent ententendre | Qu'a son servise fait boen tendre“ (Gautier de Coinci 1966, I Pr 1).

³⁷⁴ Viz Switten 2006, s. 31.

³⁷⁵ Prolog druhé knihy mariánských zázraků, kde Coinci projevuje podivuhodnou sebedůvěru (alespoň ve srovnání s králem Alfonsem), zkoumá Hunt 2007, s. 61–65.

³⁷⁶ Srov. Ward 1987, s. 154.

pokud možno co nejrychleji.³⁷⁷ Kromě nejvyšší dámy, opěvované po trubadúřském způsobu, se přispěním kastilského krále stává z Marie rovněž vzorová a velmi mocná soudkyně, schopná jednat v přítomném okamžiku i u Posledního soudu, kde na ni připadá role přísedící a advokátky.³⁷⁸

3.12 Ta na konci, ta jediná (CSM 401)

Gautier de Coinci staví svou verzi mariánských radostí na konec díla, Alfons ji umísťuje do čela. I *Cantigas* však mají svou pointu, píseň „Macar poucos cantares“ (CSM 401; *To* 101), konvenčně označovanou jako „Petição“ čili „Prosba“. Všechny vyprávěné zázraky a vyřčené chvály tu nakonec ústí do autorovy pokorné žádosti o ochranu a slitování, přímluvu u Posledního soudu. Mezi nejružnějšími prosbami adresovanými ve středověké literatuře světcům samozřejmě nejde o nic výjimečného, a zvláštní tato prosba není ani v kontextu pozdní trubadúřské literatury, která se od začátku 13. století stále výrazněji zaměřuje na náboženské prožitky. Specifické zabarvení však CSM 401 přesto má – získává je díky královské funkci svého tvůrce.

„A také se za mě modli, Panno dobré vůle,
aby mě tvůj syn bránil před takovými, kteří se přetvařují
při všem, co dělají, a před takovými, kterým nesejde
na špatnostech a vůbec se nestydí
a kvůli maličké službě se hned rozčilují
a nesou svůj hněv s sebou, ačkoli obvykle nedojdou daleko.
A také mě chraň před podvodníkem
a před pomlouvačem, který je horší než pes,
a před těmi, kteří si necení věrnosti ani za krajíc chleba,
ačkoli o ní neustále mluvívají. [...]

Paní, svatá Marie, když už jsem tě začal
prosit o milost, hned tak toho nenechám,
a tak tě prosím a žádám, protože mě tvůj Syn král
stvořil, chci, abys od něj pro mě získala moudrost. [...]

A vždycky bude věřit
v tebe ten, kdo se o těchto věcech dozví, a bude ti sloužit tím víc
za všechno dobré, co jsi pro mě učinila, a bude tě víc milovat. (v. 62–71, 82–85, 99–101)³⁷⁹

³⁷⁷ Kleineová ukazuje, že spravedlivý král musí plnit zároveň roli moudrého zákonodárce (*rex legislator*) i hbitého soudce (*rex iudex*). Viz Kleine 2014, s. 53–70.

³⁷⁸ Spojení mezi Marií a zákonem, který se káže a podle kterého jsou souzeni hříšníci, je velmi silné. Podle apokryfní tradice byla tato světice zevrubně vyučena v sedmi svobodných uměních a v zákoně Mojžíšově (chápaném nejen jako zvěst, ale rovněž jako trestněprávní dokument). Díky tomu získala povědomí o tom, jaké místo na světě náleží jí i ostatním lidem, a stala se hodnou přijmout svou úlohu v dějinách spásy. Viz zejm. Reed 2003, s. 16–20.

³⁷⁹ „Outrossi por mi roga, Virgen do bon talan, | que me guard' o teu Fillo daquel que adaman | mostra sempr' en seus feitos, e daqueles que dan | pouco por gran vileza e vergonna non an, | e por pouco serviço mostran que grand' affan | prenden u quer que vaan, pero longe non vam; | outrossi que me guardes d'ome torp' alvardan, | e d'ome que assaca, que é peor que can, | e dos que lealdade non preçan quant' un pan, | pero que sempr' en ela muito faland' estan | [...] Sennor Santa Maria, pois que começad' ey | de pedir-che merçee, non me departirey; | poren te rog' e peço, pois que teu Fillo Rey | me fez, que del me gâes siso, que mester ey, | [...] e sempre fiará | en ti quen souber esto e mais te servirá | por quanto me feziste de ben, e t'amará“ (Alfonso X, el Sabio 1989).

Od jiných textů včetně závěrečné žádosti Gautiera de Coinci, již jsem citoval v předchozím oddílu, se Alfonsova „Petiçon“ liší především svým ohledem na problematiku vlády. Panovnický přístup k věci se však projevuje i v pasážích, kde král sám za sebe prosí Marii o ochranu před zlými lidmi. Výčet škůdců zabírá mnoho veršů a obsahuje prakticky všechny negativní lidské typy, které se v rolích antagonistů či nenapravitelných hříšníků objevily v jednotlivých *Cantigas*. Jsou tu zrádci, podvodníci, falešní hráči i mnozí jiní. Pokud bude král takových lidí zbaven, dokáže pak dobře a spravedlivě vládnout, a to tím spíš, pokud mu Bůh přidá rovněž moudrost. Svědkem úspěšné interakce mezi panovníkem a světicí se v takovém případě stane celé království. Poddaní ocení aktivitu svého panovníka a lze doufat, že sami rozšíří řady činných služebníků Panny Marie, i kdyby jejich aktivita měla spočívat jen v deklamaci chval.

V případě této světice je ostatně aktivní chvála základem služby. Bude-li král prosperovat v dobré společnosti, chráněn před zlými lidmi, celé království pokvete. Pokud se znovu obrátíme k legislativním citátům, které otevřely tuto studii, snadno zjistíme, proč tomu tak je. Alfonsinský král je zosobněnou příčinou státu, všichni se s ním sjednocují a skrze něj se stávají jednou věcí, totiž politickou entitou. Všichni tak mohou participovat na panovníkově štěstí a je v jejich zájmu, aby k němu sami přispěli, pokud možno z míst, která jim podle stavu přísluší. Vracíme se tak k obrazu ideálního těla, jímž se má kastilská monarchie stát. Tělo může dobře fungovat zejména díky hlavě – panovníkovi schopnému rozumně rozhodovat a chápat vztahy vnitřních údů. Právě o „entendimento“ čili porozumění také král prosí v CSM B (v. 4) a CSM 130 pojednává jen o této vlastnosti.

Funkce, již pro sebe Alfons zakotvil v zákonících, vzešla z jeho třenic s papežem. Zatímco v *Cantigas* hraje král roli mariánského trubadúra, v zákonících se z něj stává Kristem ustavený suverén podle hesla *rex non recognoscat superiorem in temporalibus*, „v časných světských věcech není nikdo nad krále“. V důsledku toho se *in temporalibus* kastilský král prohlašuje za náměstka Ježíše na zemi, zatímco papežům přiznává pouze duchovní vikářství. Stojí ostatně nad svým lidem jako hlava, podobně jako se Kristus stává hlavou církve v biblickém listu Koloským, připisovaném apoštolu Pavlovi.³⁸⁰

Pokud král Alfonso dostane to, oč v CSM 401 prosí, nic mu již jako hlavě kastilského těla nebude chybět. Sjednocené a uspořádané tělo státu, ve všech údech řádně zabydlené populem, vykročí k Poslednímu soudu s chválou na rtech a světice ochránkyně na tuto chválu jistě odpoví dalším zázrakem a zajistí mu spásu. Mám za to, že právě takový obraz jednotné kastilské říše chce král Alfons realizovat. Chvála Panny Marie má putovat od úst k ústům a stmelovat sjednocenou říši.

Mezi „trobar“ výsostnou poetickou aktivitou, ke které se král Alfons hlásí, a lidovým „loar“ chválením, samozřejmě existuje značný rozdíl. I tento rozdíl však lze převést na vztah těla a hlavy či řídicího orgánu a údů na něm závislých. Trubadúrska aktivita totiž

³⁸⁰ Alfonsovo přihlášení se k tomuto programu interpretuje v kontextu rovnováhy sil na iberském poloostrově O'Callaghan 1998b, s. 120–122. K tomuto pavlovskému gestu srov. Hanyš 2014, s. 126–127.

nepředstavuje *creatio ex nihilo*. Trubadúr především hledá a nachází, tvoří z existující látky. Lze si tedy představit, že poddaní své královské hlavě dodávají podněty v podobě vyprávění o zázracích zakoušených i slyšených.

Na rozdíl od většiny svých následníků nechce Alfons X. jen pevnou rukou ovládat svou říši, ale také by rád pořádal a třídil slova, jež znějí v uších jeho poddaných. Kromě celého alfonsinského kulturního projektu svědčí o tomto sebepojetí rovněž způsob, jakým se tento král nechává zobrazovat – na rozdíl od jeho syna Sancha jej na obrazech prakticky nikdy nedoprovázejí hroziví ozbrojenci, ale naopak klerici a žakéři, intelektuálové a umělci.³⁸¹ Ani on samozřejmě není žádný osvícenec. Jeho cílem není vzdělání lidu, ale jednota a funkčnost království; jedním z prostředků pak ustavení literatury (či „oraltury“) pro lid dávno předcházející osvícenské projekty a dokonce i vynález knihtisku.

Silná svěťice zbavuje veškerou lidskou činnost závaznosti za předpokladu, že si aktér v pravý čas (byť by to byla jeho poslední hodinka) uvědomí, k jaké hierarchii se má přimknout, jaké milostné výpovědi má dát přednost – a pak se pomodlí k Marii. V takto ustaveném světě ovšem vznikají nové závazky; svěťice Kastilce na stranu vyvazuje z moci světa, na druhou stranu propůjčuje neobyčejnou moc nad jejich existencí králi, který je mistrem slov této hry. Moderuje tato slova, vhodně je skládá a ručí za jejich kvalitu. Směrem ke svým poddaným se stává nejen hlavou, ale i onou duší a Kristem (alespoň co se výjimečného vztahu k jeho Matce týče), jak se o nich hovořilo v právnických spisech.

³⁸¹ Viz Fernández Fernández 2010, která k takovému závěru dochází na základě srovnání zobrazení panovníků v kronikách z Alfonsovy doby a v textech sepsaných za vlády jeho následníka Sancha IV.

4 HRA NA PŘECHODU (RUKOPIS R)

Trubadúrské rukopisy jsou psaným svědectvím o hlase, který zpíval písně. Pro své čtenáře se mohou stát podkladem k performanci, umožňují i čtení na přeskáčku. Obvykle však obsahují určitou sekvenci, představující ten „nejpřirozenější“ způsob čtení v tom smyslu, že spěje od začátku do konce, od zrodu ke smrti. Od zaznění prvního slova k tichu.

S určitou licencí lze říci, že právě ve vztahu znějícího slova a ticha nacházíme nejvýraznější vazbu mezi středověkým rukopisným textem a problematikou velkých fenoménů zvukového života a tiché smrti, na jejichž mezi se nachází hra, která si uvědomuje sama sebe a kterou je v její pomezí křehkosti třeba bránit. Pořadatel rukopisu *R*, chránící tradici před zapomenutím, si patrně něco podobného uvědomoval, když do čela svého díla vytkl nejen výše interpretovanou Marcabrunovu píseň bojující v kazatelské latině proti závazné řeči „hry pohlaví“ a ptačího zpěvu, ale rovněž jiné texty spojené se hrou konceptuálně či co do lexika.

Pracuji zde v zásadě se dvojicí hypotéz, jež formuloval jeden z otců proudu „New Philology“ v oboru medievistiky Stephen Nichols. Podle první je lepší pohlížet na rukopisné kompilace vernakulární literatury jako na sbírky miscelaneí, neboť různost obsažených textů v nich je často větší, než se na první pohled zdá. Při pohledu na rukopis tak v naprosté většině případů stojíme před situací koincidence opozit, již je třeba nějakým způsobem moderovat, ohlazovat její hrany, oslabovat tenze. Druhá teze (ve zdánlivém rozporu s první) vybízí k četbě těchto rukopisů jako kompaktních děl, jež sdílí „estetickou či jinou motivaci pro to, aby se staly celkem“ (Nichols 1996, s. 83) – právě odtud pramení energie potřebné pro zmíněnou moderaci. Obě teze vycházejí z již dříve formulovaného Nicholsova odhodlání „nezkoumat texty jen jako diskursivní fenomény, ale v interakcích, do kterých vstupuje jazyk s rukopisným materiálem a jazyk i rukopisy se sociálním kontextem a sítěmi, které tvoří“ (Nichols 1990, s. 9).

Sdílím Nicholsův zájem, jako literární komparatista však úmyslně zůstávám v půli cesty, text pro mě „diskursivním fenoménem“ zůstává. Interakce mezi textem, jeho jazykem a jeho rukopisem zkoumám zejména proto, abych se mohl obrátit zpět k zapsanému obsahu, separovanému na rukopisném foliu rubrikami a jinými architektonickými prvky sloužícími k definici disparátních entit, a umožnil mu rozehrát smysl v širším kontextu tkáně svazku. Zejména přitom přihlížím k jeho narativnímu potenciálu, tj. k jeho schopnosti vyprávět exemplární historii. Ta je ve sledovaném období zpravidla nějakým způsobem napojena na onu „velkou historii“, již jsou dějiny spásy, a na Bibli jakožto knihu, která je zachycuje.³⁸²

³⁸² K Bibli a její dějepřadě jakožto předobrazu středověké „literárnosti“ viz obecně zejm. Gellrich 1985, s. 1–50. Pří-
mou aplikaci na zpěvníky (zejm. truvérské) provádí Peraino 2011 (k obrazu Bible a „velké historie“ viz zejm. s. 132–
133). O dějinách spásy jakožto základním narativu pro středověké západní křesťanstvo pojednává Harris 2011. Tato
historie ostatně podpírá rovněž pravidelně vysluhovanou liturgii, která je v ní ukotvena a právě v kontextu této histo-
rie činí ze současnosti *kairos*, příhodný čas a „spásný moment“ (Augé *et al.* 1988, s. 29). Vliv liturgie včetně liturgické-

V případě *Cantigas de Santa Maria* známe organizátora rukopisů, jeho touhu po pořádání věci i deklarovaný konečný účel. Díky tomu, že protagonistkou všech písní je Panna Marie jakožto přímá účastnice „mystéria vtělení“, daří se nám poměrně jasně spojovat konkrétní texty s konkrétními úseky „velké historie“ spásy. V rukopisu *R* žádnou podobnou deklaraci nenacházíme, můžeme ji formulovat pouze obecně jako potřebu zachytit tradici, patrně za účelem jejího pietního oživení v rámci zahradních schůzek toulouské *Consistori de Gay Saber*.³⁸³ Vyprávění ukotvené v dějích podstatných pro lidstvo jako celek je v něm přesto čitelné, jak zde chci ukázat, a to především díky formálním rysům tohoto rukopisu, jako je pořadí trubadúrů či vnitřní organizace textových typů na jeho stránkách.

4.1 Povaha pramene a směr interpretace

Pozdní provenšálské rukopisy sepsané přímo v Toulouse nebo v jeho blízkém okolí, tedy rukopis *R* a jeho blízký „sourozenec“ *C*, mají zvláštní charakter. Jsou kompozitní, „vulgátní“.³⁸⁴ Podle Laury Kendrickové zachovává rukopis *C* „tradici hravé interpretace trubadúrských veršů“ (Kendrick 1988, s. 52), zatímco *R* je podle Marisy Galvezové zbožným podnikem, „modlitební knížkou vedoucí ke smíření“ (Galvez 2012, s. 103) ve městě stále bolestivě rozděleném vzpomínkami na křížovou výpravu proti albigenským. Rukopis *C* se tedy zdá být pro mou studii vhodnější; přesto sahám po *R*, neboť je mnohem zajímavější ze strukturního hlediska a nese v sobě produktivní tenzi mezi posvátným a světským obsahem.

Toulouse totiž patrně na počátku 14. století nebylo městem krutě stíženým historií, za jaké je pokládá Galvezová. Spíše se během necelého století po bitvě u Muretu proměnilo z centra odporu proti severním Francouzům v oporu moci Paříže na jihu.³⁸⁵ K uhlazení vnitřních tenzí prostřednictvím „virtuální“ poutní cesty, vedoucí od obrazu Krista na počátku Marcabrunova souboru (*R*, f. 5^{ra}) přes svatého Jakuba u písní Peira Cardenala

ho myšlení na trubadúrskou tvorbu je přitom v současnosti akcentována stále výrazněji (srov. Valenti 2014, zejm. s. 11–12).

³⁸³ Viz Zufferey 1987, s. 130–133, Brunel-Lobrichon 1991, s. 270–271, a Galvez 2012, s. 104. S jejich umístěním vzniku rukopisu do Toulouse nesouhlasí Zink, který za organizací rukopisu vidí postavu hraběte Jindřicha II. z Rodezu (Zink 2013, s. 20 a 25), Zufferey 1994, s. 13–14, však upozorňuje, že „kniha dávné tvorby“ (*libre d'obra ansiana*), o které se v souvislosti s Jindřichem zmiňuje trubadúr Folquet de Lunel, byla pravděpodobně jen jedním z kompilátorových zdrojů.

³⁸⁴ Tento pojem k označení provenšálských trubadúrských rukopisů zavedl Roncaglia, podle kterého „vulgátnost“ spočívá v nahrazování složitějších způsobů vyjádření jednoduššími, které možná značí nedokonalé porozumění na straně kopisty, možná ukazuje vývoj, který dosud živá tradice *trobar* v Okcitanii urazila a který tyto rukopisy zachycují. Tím se liší od svých italských předchůdců, velmi konzervativních až historizujících (Roncaglia 1978a, s. 212).

³⁸⁵ Viz Wolff – Durliat 1974, s. 119, a Zufferey 1994, s. 23. Légluová zkoumá vztahy mezi latinou (jazykem univerzity), francouzštinou (jazykem moci) a okcitanštinou (jazykem *trobar*) v Toulouse na počátku 14. století a dochází k závěru, že „konflikt mezi těmito jazyky [...] nelze číst jednostranně jako politizovaný případ odporu okcitéanské lyrické tradice vůči francouzské i latinské autoritě“. Představitelé „převeselé společnosti“ namísto toho pracují se všemi třemi jazyky, aby mohli využít „plodnou mnohost jazyků“, jejich konání je ovšem neustále značeno „morální nejistotou ohledně možnosti jejich smíšení“ (Léglu 2008, s. 396).

uprostřed zpěvníku (*R*, f. 67^{ra}) k (domnělé) Panně Marii v závěru, u písní Guirauta Riquiera (*R*, f. 103^{va}),³⁸⁶ zde podle mého názoru nedochází – pokud tuto trajektorii čteme spolu s Galvezovou, pohybující se tak po celé ploše rukopisu, dojdeme nutně rovněž k problematickým kusům, které se mírové, katolicky pravověrné interpretaci vzpírají, a přesto jsou prezentovány nejméně stejně honosně, jako výše zmíněné přední básně korpusů. Vzorovým případem tohoto druhu je *sirventes* proti Římu a Paříži „D’un sirventes far“ (BEdT 217,2; *R*, f. 95^{rb-va}) Guillema Figueiry, vybavený obrázkem babylonské věže s rubrikou „ROMA“.³⁸⁷ Pravověrná odpověď na Guillemovy výpady, *sirventes* „Greu m’es a durar“ (BEdT 177,1; *R*, f. 100^{rb-va}), připsaný jako jediná píseň jisté Gormondě „de Montpellier“ je oproti tomu zcela bez ozdob.³⁸⁸ Namísto jasné linie spatřuji v rukopisu určitý oscilační pohyb mezi sakrálním a profánním pólem. I ilustrace, podél kterých má poutní cesta čtenáře vést, nelze číst jednoznačně jako obrazy světců (resp. lze je číst i jinak). Údajnému svatému Jakubovi schází typická mušle, tykev i hůl, jemu i korunované „Panně Marii“ pak svatozář. Jediným nesporným „svatým obrázkem“ zůstává Marcabrunův Kristus hledící přímo na čtenáře z aureoly protknuté křížem. Rozporuplný „svazek“, který zde vystavuji pozornému čtení jakožto *pars pro toto* a konkrétní textovou realizaci celku trubadúrské tradice,³⁸⁹ chápu především jako prostor, na němž spolu soupeří nejrůznější koncepce vztahu světa, hry a lásky. Zaujímají přitom různé pozice vzhledem k polaritě mezi „světanápravcem“ Marcabrunem a „hrabětem z Poitiers“, jež byla nastíněna v úvodní kapitole této studie.

Rukopis *R* je od rejstříku po folio 149 zapsán jedinou hlavní rukou;³⁹⁰ mění se pouze počet sloupců, a to v závislosti na obsahu. Na foliích 1–113 jsou řazeny po dvou a podle Françoise Zuffereye můžeme právě o této části rukopisu hovořit jako o jeho „lyrickém jádru“ (Zufferey 1994, s. 3). Počet sloupců se mění od folia 114, kde začínají dopisy Guirauta Riquiera (básně „Al plus noble, al plus valen“; BEdT 248,V), nadále variuje mezi třemi a sedmi. V rejstříku je tato část označena jako „dopisy, povídky a naučení“,³⁹¹ sahá až k foliu 141. Po ní následuje „lyrický dodatek“, opět rozdělený do dvou sloupců (f. 142–143). K němu je připojena „Povídka o papouškovi“ Arnauta de Carcassés („Dins un verdier de mur serar“; BEdT 26a,I), vnímaná zřejmě jako nelyrická, a proto rozdělená do pěti sloupců na stránku.

³⁸⁶ Viz Galvez 2012, s. 103–113.

³⁸⁷ Viz Černý 1963, s. 240–248, pro českou verzi této básně z pera Emanuela Frynty.

³⁸⁸ Jedná se o jediný politický *sirventes* připsaný ženské autorce. Ke Gormondě viz obecně Rieger 1987. Bližší srovnání mezi oběma písněmi nabízí Pfefferová, která ukazuje, jak Gormonda zručně podvrací Guillemův precizně provázaný jazyk proti němu, když například zbavuje „Řím“ viny za smrt Ludvíka VIII. a tvrdí, že ji předpověděl již Merlin, a proto jí nešlo zabránit (Pfeffer 2000, s. 21; srov. Ranft 2002, s. 87).

³⁸⁹ Výhodám práce s omezeným množstvím rukopisů a citování jednotlivých „realizací tradice“ přímo z nich se věnuje Gruber 1983, s. XI–XII. Pionýrem tohoto přístupu k trubadúrským textům se stal Pickens, který šest nesporných a jednu nejistou píseň Jaufreho Rudela editoval ve všech verzích ze všech rukopisů (Jaufré Rudel 1978; k Pickensovým poznámkám a edičním zásadám viz zejm. s. 39–43).

³⁹⁰ Více osob však zřejmě spolupracovalo na výzdobě. Srov. Brunel-Lobrichon 1991, s. 268–270, která zde rozeznává trojici umělců a převahou severofrancouzského stylu iluminace.

³⁹¹ „Letras e novas e contes“ (*R*, f. Crd). Jako názvy pro „epistolární, narativní a didaktický žánr“ klasifikuje tyto pojmy Zufferey 1994, s. 7–8.

Mezi povídku a přerušovaný „nelyrický dodatek“ (f. 145–146, 146–147 a 148–149) je vložena báseň bez rubriky, zato opatřená iluminací, na které muž cosi káže ženě, jež sklání hlavu krytou plachetkou a v ruce drží kulovitý útvar. Zde je sice anonymní, na začátku úvodního rejstříku (f. A^{vb}) se však připisuje Ukovi de Saint Circ; jde o píseň „Si be-m partetz, mala domna, de vos“ (BEdT 194,19), dle *Bibliographie der Troubadours* Guie d’Uisel. Na konci zmíněného nelyrického dodatku je celý rukopis uzavřen skladbou „Lai on cobra dregz estatz“ (BEdT 345,I, unikát v *R*), jejímž autorem je snad Peire Guillem de Toloza.

Závěr rukopisu tedy působí ještě silnějším dojmem směsi nežli lyrická část, zejména ve srovnání se začátkem, který je naopak uspořádán velmi přehledně a čtenářům nabízí pohodlný aparát usnadňující vstup do trubadúrske tradice. Této nevyrovnanosti si povšiml již Gustav Gröber, který rozdělil rukopis do menších jednotek (*R*₁–*R*₁₄) i z tohoto důvodu. Domníval se tehdy, že tyto fascikly představují jednotlivé prameny, drobnější *Liederbücher*, ze kterých pořadatel čerpal materiál.³⁹² François Zufferey pracuje s Gröberovým dělením, upozorňuje však, že tuto představu o vzniku rukopisu (podle které bychom v jednotlivých oddílech mohli čekat rozdíly v zápisu dané různou proveniencí předloh) „lingvistické zkoumání v žádném případě nepotvrdilo“ a že „naopak odhalilo více méně uniformní způsob zápisu od začátku až do konce“ (Zufferey 1987, s. 107–108). Všudypřítomnost shodných nářečních prvků mu pak umožňuje dále zpřesnit dataci rukopisu, jenž podle něj vznikl jako jednotný artefakt „v okolí Toulouse [...] v první čtvrtině 14. století“ (Zufferey 1987, s. 130), někdy v době po sepsání poslední obsažené básně Guirauta Riquiera (r. 1292) a před připsáním básní Peira Lunela de Montech, člena toulouské *Consistori del Gai Saber* a básníka poněkud „nižšího řádu“ (Brunel-Lobrichon 1991, s. 270) na f. 140^{vc}–141^{vd}. Básně jsou datovány k roku 1326.³⁹³

Určitá „směsná povaha“ či vrozená „nečistota“ tradice zprostředkované v *R* se projevuje i v písních. Mezi okcitánskými kusy tak nacházíme rovněž mnohojazyčný *descort* Raimbauta de Vaqueiras „Ara quan vei verdejar“ (BEdT 392,4), jednu francouzsky zapsanou píseň Gaucelma Faidita, „francizovanou“ albu Peira Espaignola a básně truvéra Thibauta de Blaison.³⁹⁴ Další rys rukopisu prohlubující pocit zmatku představuje skutečnost, že trsy písní týchž trubadúrů nacházíme na různých místech rukopisu.³⁹⁵

³⁹² Viz Gröber 1877. Gröberovo dělení zjemnil Tavera 1992, který se na základě studia rejstříku tohoto rukopisu domnívá, že za jeho organizací lze spatřovat určitý úmysl – minimálně ve zpřístupnění celku rukopisu již ze startovního bodu čtení.

³⁹³ Se stejným časovým určením přišel již Pirot 1972, s. 213. Ruka „o něco pozdější“ oproti zbytku rukopisu vpisuje na f. 142^v datum 1336, a tak nám poskytuje definitivní *terminus ad quem* (Franklin-Brown 2012, s. 73–74). Na platnosti Zuffereyova jazykového určení staví své argumenty pro toulouský původ rukopisu i badatelky citované výše v pozn. 383.

³⁹⁴ Zufferey 1987, s. 106. Zahrnutí Thibauta, který měl silné vazby na Poitiers by mohlo svědčit o určité geografické vyhraněnosti pořadatele svazku.

³⁹⁵ Srov. Nichols 1999, s. 71. Nepostradatelný celkový přehled pořádku písní v rukopisu *R* podává Meyer 1870, s. 412–453.

Při své interpretaci uchopuji zmatečnost *R* z hlediska jiného rysu tohoto svazku, který lze interpretovat jako nedostatek organizovanosti na straně pořadatele. Rukopis *R* totiž patří vedle *E*, *H* a *P* k sérii relativně pozdních trubadúrských zpěvníků, které (na rozdíl od starších italských kompozic) nepřipojují materiál o životech autorů i písní, tj. *vidas* a *razos*, přímo ke korpusům dotýčných tvůrců, ale shromažďují všechna vyprávění na jedno místo a přiznávají jim tak „specifický narativní prostor“ (Caluwé 1989, s. 22). Mezi jmenovanými je pak *R* jediným rukopisem, který fascikl životopisů staví jako souvislé vyprávění před tezaurus básní.³⁹⁶ Potenciální tematickou jednotu, která sahá za skutečnost, že se jedná o „příběhy o básnících“, zde chci demonstrovat.

Smysl pořadatelova rozhodnutí vidím v tom, že organizace s životopisy rozprostřenými po ploše rukopisu a uzavírajícími jednotlivé fascikly by znesnadnila další přidávání nově získané poetické látky, dalších básní. Pořadatel patrně pracoval právě tímto způsobem, svou látku postupně čerpal z více zdrojů, a souvisejících problémů si byl vědom, jak je zřejmé z fasciklu věnovaného Guirautu Riquierovi (f. 103^{va}–110^{va}). Tomuto trubadúrovi v rámci rukopisu zjevně náleží důležité místo – jeho dopisy zahajují nelyrický oddíl rukopisu a pořadatel má zjevně představu o tom, jak by měl Guirautův korpus vypadat. Když tedy ve svých pramenech nenachází Guirautovy písně, o jejichž existenci patrně ví,³⁹⁷ vynechává v oddílu místo pro pozdější doplnění s latinskou poznámkou, že „chybí to, co chybělo v předloze“.³⁹⁸

Lze říci, že rukopis *R* začíná jako čitelný text, který se postupně rozpadá do mnohohlasí tisícovky básní.³⁹⁹ Jednotliví mluvčí se zde opakovaně vracejí ke slovu, nepřerušování prózou. Na většině plochy rukopisu vstupují do hry jen jména, písně, obrázkové iniciály a občasné marginální iluminace. Gesto kompilátora *R* čtu v celku tak, že měl v úmyslu zároveň smysluplně prezentovat látku i zachovat pokud možno co nejvíc z toho, co měl k dispozici. Proto nebudoval průběžný systém, který by např. pomocí *vidas* delimitoval korpusy jednotlivých tvůrců a rozdělil je po „italském“ způsobu do oddělených celků vybavených veškerým materiálem, který je k jejich čtení potřeba. Odmítl dodat k promluvám bezprostřední „glosu“, která by je (jak upozorňuje Laura Kendricková) zároveň autorizovala, ohradila a „znehybnila“ (Kendrick 1992, s. 843). Pořadatel postupně rezignoval i na strukturování textu pomocí souborů *tensos* vkládaných mezi jed-

³⁹⁶ Srov. Zink 2013, s. 25.

³⁹⁷ Jedná se patrně rovněž o slavnou „Be-m degra de chantar tener“ (BEdT 248,17; unicum in *C*), kde Guiraut konstatuje, že „přišel příliš pozdě“ a že celá trubadúrská tradice končí. Guirautovým pojetím sebe sama jakožto „posledního trubadúra“, kterým končí období orálního transferu (a tedy i „života“) *trobar* a který sám pořádá svá díla do knihy, se v poslední době zabývala zejm. Holmesová. Podle ní má citovaná báseň jakožto „palinoda“ či „retraktace“ na konci cyklu budovat představu, že pro Guirauta „bylo vždy příliš pozdě, že přišel na svět až po konci epochy“, a že jeho psaný text tudíž „není jenom něco, co lze donekonečna reprodukovat, ale také představuje památník „autentičtější“ orální performance“, která je ovšem vždy již minulostí (Holmes 2000, s. 117–118). Viz Černý 1963, s. 279–281, pro český překlad písně od Vladimíra Mikeše.

³⁹⁸ „Deficit quia deficiebat in exemplari“ (*R*, f. 110^{va}, poznámka řádkým inkoustem u paty stránky). Srov. Zufferey 1994, s. 13, který vnímá volné místo právě jako prostor pro další kusy. Podobně též Poe 2000, s. 26, pozn. 13.

³⁹⁹ Pokud odečteme duplicity, dojdeme k číslu 947 písní a 146 samostatných strof (tzv. *coblas esparsas*), i s duplicitami přesahuje počet písní 1100 (Franklin-Brown 2012, s. 74).

notlivé oddíly⁴⁰⁰ a namísto toho čtenářům na začátku rukopisu nabízí pevný základ, který později umožní dialogickou dynamizaci.

Tímto základem je Gröberův rukopisný oddíl R_1 , sahající od začátku k foliu 8^v. Obsahuje rejstřík (f. II^v–Crd), který patrně vznikl současně se zápisem rukopisu,⁴⁰¹ a oddíl prozaických biografických materiálů (f. 1^{ra}–4^{ra}), zahájený životopisem Girauta de Borneill. Na foliu 5^r, tedy přibližně v polovině, začíná zpěvníková část rukopisu, otevřená deseti písněmi trubadúra Marcabruna (f. 5^{ra}–va). Po něm následuje korpus osmi písní Peira d’Alvergne (f. 5^{va}–6^{rb}), jedno dílo Arnauta de Tintignac (f. 6^{rb}–va), dva texty od Peira Rogiera (f. 6^{va}), sedm od Bertrana de Born (f. 6^{vb}–7^{rb}), jedenáct od Raimbauta d’Aurenga (f. 7^{rb}–8^{ra}) a žalozpěv „hraběte z Poitiers“ (f. 8^{ra}). Oddíl končí tak, jak začal, u Girauta de Borneill (f. 8^{ra}–va), který se prezentuje trojicí písní. Jako dovětek či závěrečná diskuse následují tři *tensos*. Pozorujeme zde tedy souhru tří elementů. Na prvním místě leží rejstřík umožňující orientaci v celku svazku a sjednocující oba následující prvky, tj. příběhový blok *vidas* a *razos*, kde čtenář sleduje životní osudy praktiků *trobar* počínaje nepřekonatelným mistrem trubadúrů Girautem de Borneill, se zpěvníkovou částí rukopisu, která začíná historicky a vede od Marcabruna, „prvního trubadúra, jaký kdy žil“, ke Girautovi de Borneill, který podle toho, co se praví ve *vidě* Peira d’Alvergne vynalezl klasickou *cansonu*, a tak v důsledku celou tradici stabilizoval, a dále. Cesta od prvního trubadúra k tomu nejlepšímu ze všech vyplňuje zbytek Gröberova oddílu R_1 , po kterém jsme na začátku R_2 svědky krátkého návratu Marcabrunova (3 písně na f. 8^{va}–b) a opětovného příchodu Girauta de Borneill, pod jehož jménem se tentokrát nachází obsáhlý blok 29 písní (f. 8^{vb}–11^{vb}). Blok R_2 pak pokračuje až ke konci dalšího oddílu *tensos* na foliu 25^{rb} a je tedy o dobrou třetinu obsáhlejší než ten první.

Je třeba dodat, že hranice mezi jednotlivými Gröberovými oddíly chybějí nejen co do jazyka, ale nenacházíme je ani na stránce samé. Zápis spěje stále dál a mezi oddílem *tenson* a první básní druhého (a posledního) Marcabrunova vstupu neleží nic, co by vyznačovalo začátek nové série. Gröberovo rozdělení přesto přejímám, neboť umožňuje zachytit specifickou zrcadlovou strukturu, jíž se začátek rukopisu přizpůsobuje. Na počátku i na konci výpovědi stojí nezpochybnitelný mistr Giraut, zatímco přesně uprostřed, v ohnisku mezi biografickou a lyrickou částí, jsme svědky vynálezu *trobar* jako takového. Po Girautově výpovědi již může rozhovor pokračovat v zásadě ahistoricky, všichni diskutující až po Guirauta de Riquier si jsou navzájem současníky, tvoří tutéž fázi tradice následující po Girautově žánrové inovaci. Souvislost mezi životopisy a básněmi v oddílu R_1 , od níž se jeho stabilita jakožto základu odvíjí, je zajištěna přítomností rejstříku, fyzickou blízkostí dvou bloků textu i skutečností, že z osmi trubadúrů jsou životopisy

⁴⁰⁰ Viz přehlednou tabulku, z níž je vidět, že tento potenciální strukturující prvek posloužil pořadateli jen ve 4 ze 14 Gröberem rozpoznávaných souborů, již uvádí Zufferey 1987, s. 107.

⁴⁰¹ Viz Zufferey 1994, s. 10, podle něhož o tom svědčí např. skutečnost, že poslední autor zapsaný do zpěvníku, Peire Guillem, v rejstříku schází. Srov. Tavera 1992.

čtyř přítomny v prozaickém vyprávění – biografický blok přitom obsahuje celkem dvacet šest textů, zatímco trubadúrů je v rukopisu ke sto padesáti.⁴⁰²

Výhodu svého čtení spatřuji v tom, že umožňuje smysluplně uchopit a novým způsobem domyslet pohled na dvornou lásku v době zápisu jejích „památek“ (jediných, jaké máme) a navíc vstupuje do dialogu s kompilátorským a tvůrčím počinem krále Alfonse vtěleným do *Cantigas*, který lze interpretovat na základě širšího spektra dokladů. Pokud by kompilátor *R* skutečně pouze opisoval a jazykově sjednocoval starší sbírky, byl by hypotetický způsob čtení prezentovaný na následujících stranách použitelný k interpretaci faktu, že si na začátek svého rukopisu vybral ze svých pramenů ty nejhistoričtější a nejpevněji strukturované. I za tím lze tušit intenci – a tím spíš mohl být autor motivován k tomu, aby „razo“ vznikající knihy upevnil do historických kořenů a zahájil způsobem, který čtu jako pobídku k bezpečné hře.

Tato hra má, jak již bylo řečeno, podobu dialogu. V centru pozornosti všech mluvčí dlí *problematika lásky a jejího zabezpečení v proměnlivém světě* (obrysy tohoto tématu lze rozpoznat zejména podle začátku rukopisu). Proces postupného zabezpečování vedoucí od Marcabruna k dokonale jistému Girautovi lze chápat i jako určitou „ludifikaci“ vytríbené lásky, a to nejen konceptuálně, na základě ztotožnění hry se zábavnou a bezpečnou aktivitou či pomocí její definice jakožto „instituce volnosti“, jejímž „podstatným rysem je odstavení jistého nebezpečí, jako když vstupujeme na horskou dráhu s vědomím její funkčnosti“ (Pokorný 2014, s. 250), ale také na tematické rovině, kde se obrazy hry na významných místech opakují. Přítomná řeč o hrách se v určujících rysech (jako je zejména vztah k jazyku a ke světu) podobá rozhovoru mezi „hrabětem z Poitiers“ a Marcabrunem a Marcabrunova explicitně herní píseň „Dirai vos en mon lati“ se v *R*₁ nachází na význačném místě a s textovou variantou, která ji ještě těsněji přimyká k zakládající výpovědi lyrické části rukopisu, tj. ke Kristovou tváří označenému „Lavadoru“ od téhož tvůrce. Tento rozhovor tedy již nadále nezkoumám v obtížně zachytitelné sféře orálních reflexí „textu lásky“ situovaných do první poloviny 12. století, ale na stránkách konkrétního artefaktu pocházejícího z prostředí, které se po „orální fázi“ *trobar* nostalgicky ohlíží a snaží se ji znovu zinscenovat jako hru – ať již prostřednictvím básnických soutěží navazujících na debatní žánr *joc partit* (sdílená hra), nebo na stránkách rukopisu. Ten lze „ohmatat“ prostřednictvím „inscenace“ podobně jako každý jiný text.⁴⁰³ Zde se však navíc jedná o rukopis, který své čtenáře zve k tomu, aby „performoval“ zapsané výpovědi jako sérii promluv živých lidí.⁴⁰⁴ Právě to budu konat na následujících stránkách a přitom sledovat, jak organizace rukopisu a specifická čtení obtížných míst básní (tj. ona vulgátní *faciliora*) chrání sama sebe i čtenáře před rozpadem.

⁴⁰² Srov. Meyer 1870, s. 453–458.

⁴⁰³ Srov. Jirsa 2012, s. 110, pro deklaraci stejného přístupu k textům Franze Kafky.

⁴⁰⁴ Pro čtení rukopisu *R* jakožto performance viz zejm. Franklin-Brown 2012, s. 55.

S ohledem na pravděpodobný kontext vzniku rukopisu v Toulouse v okruhu „převeselé společnosti“ se jako případný klíč ke čtení nabízí i to, co bylo řečeno na začátku obsáhlého poetologického traktátu *Leys d'amors*, sepsaného právníkem Guillemem Molinierem na objednávku již zmíněné toulouské *Consistori del Gay Saber*. Sedmero zakladatelů společnosti tam nejprve své „ctihodné a zasloužilé“ čtenáře zdraví a přeje jim v silném smyslu „spásu a radostný život“.⁴⁰⁵ Dále vyjadřují obavy o osud lidí nevybavených nástroji pro tvorbu kvalitních *cansos*:

Pro nás všechny je hlavní starostí
a objektem přemítání a touhy
zpěv a veselí,
pročež chceme, aby naše vědění
bylo slyšet do dálky i blízka;
pokud totiž člověk nenajde slovo,
zůstává navždy vně zpěvu
a ztrácí veškerou příjemnou útěchu
a s tím i vážnost mezi lidmi.
Ale takové jsou znalosti
těch, kteří dělali *versy* a *cansos*,
že tak, jako nábožné [písně]
ukazují duchovní život,
také tyto [písně] ukazují ten časný. (Anglade 1919, s. 9–10)⁴⁰⁶

Materiálu shromážděnému v rukopisech podobných *R* (k jehož čtení a nápodobě mají *Leys d'amors* poskytnout klíč) je tak přiručena moc návodu a exempla pro život ve světě, který nebude zbaven ani „radosti“, ani „spásy“. Účel se podobá tomu z alfonsinské *Libro de juegos* – zmapovat a nabídnout člověku možné zdroje radosti. Nabídka přichází stejně jako v *Cantigas* prostřednictvím série písní, které jsou však explicitně sekulární, týkají se „časného života“ (*vida temporal*). Svět zde není obepnut a pohlcen mocí nebes soustředěnou do postavy všemocné světice, ale musí si uchovat alespoň provizorní autonomii. Třeba i proto, aby se bylo možno vztáhnout vedle spásy rovněž k radostnému životu, který by nezískal onu příchut' opuštěného a ztrátového podniku, již měl v CSM B.

Takový svět by měl být zároveň prozatímní i plnohodnotný; odstrižený od Finkova *summum bonum* (jímž je jistě pro sedm trubadúrů i pro pořadatele *R* konečná spása), ale ne méněcenný. V tom nejlepším smyslu slova světský. Již proto k němu lze přistoupit jako k herní sféře, která pro své udržení potřebuje pevný základ. Stavbu tohoto základu zde budeme sledovat.

Soubor jako celek přináší dostatek důkazního materiálu pro hodnocení jednotlivých tvůrců prostřednictvím srovnání s příkladným životem a tvorbou Girauta de Borneill a dialogickou „mapu“ toho, jak se postavili k potížím spojeným s *trobar* formulovaným

⁴⁰⁵ „Als honorables et als pros | Senhors, amix e companhos [...] Dels .VII. trobadors de Tholoza | Salut e mays vida joyosa“ (Anglade 1919, s. 9).

⁴⁰⁶ „Tug nostre major cossirier | E·l pensamen e·l dezirier | Son de chantar e d'esbaudir | Per quey may volem far auzir | Nostre saber e luenh e pres; | Quar si no fos qui motz trobes, | Sempre fora chans remazutz | E totz plazens solatz perutz | E·l plus de pretz entre las gens. | Mas tant es grans l'ensenhamens | De cels que fan vers e chansos | Qu'atersi quo·l religios | Mostran la vida sperital, | Et ilh mostrian la temporal“.

Marcabrunem, prvním trubadúrem vůbec. Intertextuální vazby mezi jednotlivými básněmi jsou v prvním fasciklu rukopisu *R* zřetelné zejména na lexikální úrovni a je zřejmé, že všichni mluvčí se vztahují k téže látce. Po silných úvodních výpovědích Marcabruna, Peira a Raimbauta d'Aurenga spějeme k nešťastnému příkladu politického trubadúra Bertrana de Born, jenž svou hru není schopen vymezit bezpečným hřištěm a neustále vstupuje do mocenských sporů, a dále k afirmaci Girautovy autority. Nejprve se proto obrátím právě k vidě Girauta de Borneill a následně s ní srovnám několik trubadúrských životopisů, abych vystihl hlavní témata série. Při zkoumání zpěvníku se zaměřím na dva krajní autoritativní mluvčí – na Marcabruna a opět na Girauta de Borneill v jeho roli vynálezce cansony.

Přecházím nyní k trubadúrským životopisům v *R* a čtu je jako komentář, který doplňuje určující „životní gesto“ Girauta de Borneill; jako takové se stávají řadou příkladných a obyčejně dosti nešťastných příhod. Nesledují přitom žádný na první pohled zřetelný směr, jejich děj se přesouvá v prostoru mezi Poitou, Španělskem a Svatou zemí, načrtává mapu sídel krásných dam a center poetické produkce v tomto prostoru, ale také se věnují politice (zejména albigenské křížové výpravě a jejím následkům) a výraznou roli v nich hrají problémy, jimž trubadúři a žakéři čelí ve snaze zajistit si obživu.

Díky přítomnosti rejstříku, „privilegovaného nástroje středověkých učenců“ k propůjčování smyslu různorodé materii,⁴⁰⁷ lze k centrálnímu dramatu rukopisu přistoupit ze strany člověka i jeho slova. Jak již bylo řečeno, čtenář má možnost dohledat si báseň, jejíž autor či důvod vzniku jej v próze zaujaly. Opačný postup je umožněn nevelkým rozsahem a přehledností fasciklu *vidas* – rubrikovaná jména mezi zápisy černým inkoustem jasně vystupují, není těžké orientovat se i bez číslování či abecedního řazení. Soubor je však smysluplným textem, románem svého druhu, „lidskou komedií“ (Bonnet 1995, par. 3) i bez spojení s písněmi. Strukturu této komedii propůjčují jednotliví herci a zejména jejich hierarchie. Kromě mistra Girauta zde totiž nacházíme další čtyři osoby, kterým je mezi ostatními přiznán výjimečný stupeň některé z básnických charakteristik, a tedy i exemplární zajímavost, a jejichž historická posloupnost je jasná. Peire d'Alvergne byl mistrem trubadúrů, dokud nepřišel Giraut de Borneill. Gaucelm Faidit zpíval nejhůř ze všech lidí na světě (a v jeho životě způsobila zásadní zvrat hazardní hra), zatímco Peire Vidal, současník „krále Richarda“ a jeho družiník na křížové výpravě, zpíval nejlépe a zároveň byl největším bláznem mezi lidmi, což se neobešlo bez následků na jeho těle. Čtvrtý Savaric de Malleo byl nezpochybnitelným mistrem vší dvornosti a současníkem Gaucelma Faidita.⁴⁰⁸ Savarikova *vida*, unikátně zachovaná v *R*, navíc celý

⁴⁰⁷ Srov. Tavera 1992. K nejistotám ohledně účelu rejstříků v pozdně středověkých vernakulárních rukopisech (zejm. katalánského původu) viz též Beltran 2006, s. 134–144.

⁴⁰⁸ Povědomí o současnosti Gaucelma a Savarika je kromě skutečnosti, že se společně účastní *joc partit*, o které bude řeč níže, v rámci tradice posíleno rovněž v *razo* k písni „L'onratz jauzens sers“ (BEDT 167,33; *R*, f. 90^{va-b}), jež však (na rozdíl od písně samé) v *R* nenacházíme. Vypravěč (implicitně Uc de Saint Circ; viz zde pozn. 409) tam ujišťuje, že „dí pravdu, neboť vše viděl a slyšel“ (Boutière – Schutz 1950, s. 122; srov. Burgwinkle 1997, s. 142–143).

fascikl uzavírá, svým způsobem spojuje počátek tradice a její konec (zápis)⁴⁰⁹ nabízí příběh o milostné hře a končí v bodu rozhodnutí připomínajícím Paridův soud, jehož vyústění neznáme. Proto ji vnímám jako pointu celého souboru.

4.2 Vrchol stojí pevně (Giraut de Borneill a Peirol)

Giraut de Borneill stojí v hlavě souboru vidas, celého rukopisu i tradice jako takové. Je tím nejlepším, co *trobar* nabízí⁴¹⁰ – o tom zřejmě pořadatel rukopisu nepochybuje a respekt k jeho tvorbě číší i z rason, zachovaných v jiných rukopisech, která proto např. Michelu Zinkovi v kontrastu s jinými připadají „poněkud fádňí“ (Zink 2013, s. 200).⁴¹¹ Jeho životopis působí ve srovnání s těmi ostatními v *R* podobně:

Giraut de Borneill byl z Limousinu, z kraje v okolí Excideuil. A byl to člověk prostého původu, ale znalý užívání písma a přirozeného rozumu, který měl. A byl tím nejlepším trubadúrem ze všech, kteří byli dříve, i z těch, co přišli po něm. A byl nazván „mistrem trubadúrů“ a dosud mu tak říkají ti, kteří mají jemný rozum a správný postoj k milování. Byl velmi ctěn muži statečnými a chápavými i ženami, které rozuměly mistrovským slovům jeho písní a jeho bohatému a ušlechtilému *trobar*. Svůj život vedl tak, že vždy celou zimu trávil ve školách a učil se písmu, a v letním čase chodil po dvorech vznešených baronů a urozených pánů a dam a vodil s sebou dva muže, kteří dovedli krásně pět a zpívali písně, jež tvořil. A nikdy nechtěl mít žádnou ženu. A všechno, co vydělal, dával svým chudým rodičům, až dočista zbohatli. A také kněžím ve své rodné vsi dával velké dary. Ta vesnice se jmenovala Saint-Gervais v biskupství Limoges. A tu máte z jeho díla.⁴¹²

Vida je příběhově chudá a působí spíše dojmem epideiktického *laudatio* či *comparatio* než klasického vyprávění.⁴¹³ Básník vystupuje především jako reprezentant určitého

⁴⁰⁹ Savaric de Malleo měl být zároveň současníkem Jaufreho Rudela, jehož aktivita se obvykle klade do marcabrunových časů (srov. Riquer 1975, sv. 1, s. 148–154; Jaufres Rudel 2013, s. 8) a Uka de Saint Circ, považovaného za autora většiny *vidas*. V Savarikově *vidě* ze sebe Uc činí posla mezi trubadúrem a jednou z dam a představuje se jako pisatel „těchto *razos*“ (ieu uc de san sirc qe ay escrichas estas razos; *R*, f. 4^{ra}). Podle Burgwinkleho má toto prosté prohlášení díky tomu, že celý soubor životopisů uzavírá (a k celému souboru je tudíž lze vztáhnout) „omračující důsledky“. Ukovo „sebevědomí jakožto autora a pořadatele vystupuje za biografickou konstrukci, která podpírá obraz kolektivní (ač roztroušené) poetické sensibility a kulturní praxe, a možná tento obraz dokonce založila“ (Burgwinkle 1999, s. 259; srov. též širší argumentaci v Burgwinkle 1997, s. 140–141).

⁴¹⁰ Právě Girautovy básně bývají stavěny na začátek těch zpěvníků, které kladou důraz na kvalitu kompozic. Dle klasifikace Gustava Gröbera se jedná o „estetický způsob zahájení sbírky“ (Gröber 1877, s. 459–460). Odlišení historického a estetického pořadí autorů je přijímáno dodnes (srov. Avalor 1993, s. 69–70; Poe 1995, s. 185).

⁴¹¹ Z užívání „grave, sententious style“ obviňuje Girauta rovněž Paterson 1975, s. 90; básně, jimiž se chápe slova v rukopisu *R*, však tento pohled poněkud narušují, jak dále uvidíme.

⁴¹² „Guirautz de bornelh fon de lemozi de len contrada de ves | essiduelh. e fo de bas afar. mas sauis homs fon de letras | e de sen natural. qe el avia. e si fo lo melhor trobador. | que negu de sels queron estatx de nan. ni pueis foron | apres lui. el era apelatz maystre dels trobadors. | et es encaras per sels | que ben entendon sotilmen ni ben pausatx damar. | mot fo onratz per | los ualens homes e per los entendens. e per las donas qe endendien | maystrals motz de las suas chansos. e del sieu ric enoble trobar. | Sa vida era aitals que tot liuern estava en escolas. et aprendia letras, | et el temps destat. el anava per las cortz del autz baros e dels gentils | homes e de las donas. menava ab se dos homes mot be cantans | que cantavon las cansos qe el fasia. | et anc no uolc aver molher neguna | ora. e tot so qe gazaingaua donaua a sos paubres parens e totz los | enrequi. et als clergues de la uila on el nasquet donava grans dos, | la qual uila auia nom sant girvais en lauesquat de lemoges. et | aisi a de sa obra“ (*R*, f. 1^{ra}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 190–192). Český překlad kanonické verze (dle Riquer 1975) přináší Prokop – Holub 2001, s. 135.

⁴¹³ Simon Gaunt při zkoumání ironie v trubadúrské poezii připomíná, že podle Quintiliana obsáhnou kategorie *laudatio* a *vituperatio* veškeré rétorické projevy (Gaunt 1989, s. 9; srov. Murphy 1974, s. 23, ke struktuře quintilianovské epideiktiky). Averroes ve svém komentáři k Aristotelovi, široce užívaném při univerzitní výuce, „za časů Danta a Ramona Llulle“, působení obou rétorických inklinací ještě rozšiřuje: „Omne itaque poema et omnis oratio poetica aut est *laudatio* aut est *vituperatio*“ (Badia *et al.* 2016, s. 243).

modu lidskosti bez nesnází, prosté a vyrovnané existence schopné kombinovat různé věci. Nechybí mu ani schopnost zacházet s (latinskými) písmeny, ani rozum či smysl nacházející matérii určenou ke slovní transmisi, a tuto podvojnost vtiskává jako žádoucí metu celé tradici. Dle svědectví zapisovatele, o jehož schopnosti obstarat si důvěryhodné zdroje není třeba pochybovat,⁴¹⁴ tak Giraut oplývá právě těmi vlastnosti, po kterých král Alfons v *captatiu benevolentiae* v CSM B pouze touží.

Adjektivum „naturaus“ kvalifikující Girautovu intelektuální mohutnost lze překládat různými způsoby; v základu obsahuje představu jsoucna vytvořeného přírodou tak, aby mu nic nescházelo.⁴¹⁵ Girautův rozum tedy není jen vrozený, Fortunou či rodem přidělený, ale též plný a bez vrozených vad. Zařazení dvou genitivů těsně za sebou navíc umožňuje vidět v Girautovi nejen majitele, ale rovněž znalce (*sauis homs*) tohoto rozumu a jeho plnosti.⁴¹⁶ Všechny své vlastnosti trubadúr zná a dovede je řádně použít v gestu připomínajícím Ciceronem doporučované uchopení vlastností individua prostřednictvím jeho ctnosti.⁴¹⁷ Do téhož diskursu ostatně náleží i schopnost obsáhnout v plnosti větší počet učeneckých diskursů – Girautovo střídání latiny a vernakuláru tak může být ohlaselem Ciceronovy výzvy synu Markovi, aby „stále spojoval s řeckým studiem i studium latinské“⁴¹⁸ (Cicero 1970, s. 25, přel. Ludvíkovský).

Příběh následně Girautovu ctnost dostatečně demonstruje, opět v souladu s rétorickými kánony, doporučujícími po charakterizaci přistoupit k amplifikaci pomocí příkladů ze života chváleného jedince.⁴¹⁹ Sledujeme, jak hrdina překonává základní antagonismy světa. Nejen že se z „nuzných poměrů“ vzmohl až do společnosti „vznešených baronů a šlechticů“⁴²⁰ a dokázal skloubit vernakulární poetickou aktivitu s latinskou vzdělaností, ale také žil v míru se svými příbuznými a se všemi dobrými lidmi vůbec, a to přesto, že jeho milostné písně byly všem *srozumitelné*. Ženy na dvoře je poslouchají a neshledávají

⁴¹⁴ Srov. ujištění z *vidy* Bernarta de Ventadorn: „A hrabě pan Eblo de Ventadorn, který byl synem vikomtesy, již pan Bernart miloval, mně, „panu Ukovi de San Tric“, vyprávěl to, co jsem o panu Bernartovi zapsal“ (E lo coms nebles de uen-[tadorn qe fo filh de la uescomtesa quen .B. amet. comtet me nuc | se san tric so qe ieu ei fag escriure den .B.; R, f. 1^{va}).

⁴¹⁵ Srov. zejm. Gruber 1988 a Zink 2008. Podle Spence 1999, s. 172, označuje toto adjektivum ve spojení „trobar naturaus“ především ten typ poezie, který odhlíží od rétorických klíčků a vychází z přírody. Giraut (podobně jako Marcabru) tak ví, jak to v přírodě chodí a možná právě proto nechce ženu (viz dále). Dle Paterson 1975, s. 40–41, je „trobar naturaus“ především morálním typem promluvy, ve které se objasňuje co je a co není přirozené.

⁴¹⁶ Srov. Zink 2013, s. 199.

⁴¹⁷ Srov. např. *De inventione* II,177 (Cicéron 1996, s. 233–234).

⁴¹⁸ „Semper cum Graecis Latina coniunxi“ (*De officiis* I,1). Vlivu tohoto spisu na středověkou dvorskou vzdělanost zejména prostřednictvím křesťanských adaptací Ambrože (*De officiis ministrorum*) a Martina z Dumia (*De quattuor virtutibus*) se věnuje Cherchi 1994, s. 43–45. Růst zájmu o *De officiis* v Itálii ve 2. polovině 13. století, tedy v době kompozice prvních trubadúrských rukopisů a sepsání prvních verzí *vidas*, konstatuje např. Milner 2006, s. 377–380. Ciceronské uvažování obecně mělo silný vliv přímo na toulouskou Consistori del Gay Saber, jak je zřejmé z první knihy poetiky *Leys d'amors*, zkompilované Guilhemem Molinierem právě pro tuto společnost (viz Johnston 2006, s. 157–160). O blízkosti vernakulární poezie a ciceronské tradice svědčí i skutečnost, že tzv. „Vindelův pergamen“, na kterém se zachovaly básně portugalského Martina Codaxe, byl nalezen jako součást vazby rukopisu *De officiis* (srov. Spina 1990, s. 83–84).

⁴¹⁹ Srov. Rees 2010, s. 138–139.

⁴²⁰ Gruber 1983, s. 27, chápe Girautův původ jako jeden z životopisných bodů, v nichž překonal „starého mistra“ Peira d'Alvergne. „Peire je měšťanský synek a dvořan, Giraut vyšel z nižších vrstev, jeho přerod v nejlepšího trubadúra všech dob je proto ještě neslýchanější.“

v nich nic závadného ani urážlivého – „definitivní žánr“ cansony, jehož vynálezcem Giraut podle *vidy* Peira d'Alvergne byl, ostatně vyvěrá z oslavné promluvy, jak ujišťují i *Leys d'Amors*.⁴²¹ Giraut působí jako muž ze své podstaty tak chvályhodný, až z něj chvála tryská na ostatní dvorské aktéry. Ti mu ji vracejí v podobě cti (*mot fo onratz*).

Girautova srozumitelnost čelem k ženskému publiku naplňuje výrok Danta Alighieriho z *Nového života*, podle kterého „první, jenž začal skládati jakožto básník v jazyce obecném, odhodlal se k tomu proto, že chtěl, aby mu rozuměla jeho paní, jíž by bylo zatěžko porozuměti veršům latinským“ (Dante Alighieri 1944, s. 56). Absence jakékoli negativní zápletky pak dokládá, že tato srozumitelnost nemusí vést ke zmaru. Jde o *bezpečnou řeč*. Tak bezpečně hovoří mistr, *magister*.⁴²² Člověk tak schopný, že může učit ostatní – právě tento řečový modus se stává jeho učební látkou. Není těžké ji reprodukovat, jak ukazuje přítomnost dvou zpěváků po Girautově boku. Tito žákéři dále ukotvují jeho hodnotu svrchovaného trubadúra, jak lze tvrdit např. s ohledem na korespondenci mezi Guirautem de Riquier a Alfonsem X., citovanou výše v této studii a přítomnou dále v rukopise. Podle výměru krále Alfonse je trubadúr v první řadě *inventor*, vynálezce své vlastní promluvy, zatímco žákéř je dobrý na „hraní na hudební nástroje, nebo k vyprávění příhod jiných lidí, nebo ke zpěvu cizích versů a canson“. ⁴²³ Právě o udržení trubadúrského statutu se v dalších životopisech často bojuje, tvůrci ze sebe pod tlakem okolností musejí „činit žákéře“ a nečiní tak rádi. Giraut se ovšem takovým okolnostem dokáže vyhnout. Tuto dovednost napodobit, tedy jeho písně zpívat a jeho bezpečnou řečí mluvit, patrně může každý, kdo mu věnuje patřičnou pozornost a pokusí se získat „porozumění“, jež zde spojuje mužské i ženské publikum.

Absence dramatu a výraznějších přerývů v příběhu je patrná i na písarském provedení přítomné vidy. Její text totiž na rozdíl od všech ostatních není dělen do odstavců, a působí proto dojmem jediného homogenního výroku těsně připjatého k obrázkové iniciále „G“; ta je na této stránce (a v celém životopisném bloku) jediná. Písmeno má podobu trůnu či výklenku v okně, kde sedí kdosi oblečený do purpurové a modré barvy; horní polovina těla zanikla opotřebením, a bližší identifikace proto není možná. Genevieve Brunel-Lobrichonová charakterizuje tuto postavu jako „sedící v majestátu“ a konstatuje, že celé folio 1r, doplněné v patě stránky dvěma podobně poškozenými vinětami hudebníků,⁴²⁴ původně představovalo „vpravdě královský vstup“ do rukopisu (Brunel-Lobrichon 1991, s. 261). V blízkosti tohoto královského prostoru pobývá Giraut (a na

⁴²¹ Srov. Pickens 2000, s. 218.

⁴²² Titul „maystre“ s sebou nese zřetelné pedagogické i náboženské konotace („vy nebývejte nazýváni mistři; nebo jeden jest Mistr váš, totiž Kristus, vy pak všickni bratři jste“; Mt 23,8 K) a označuje rovněž „správce“, např. ve spojení „maystre de comptes“. Působí nejen tahem příkladu, ale i reálnou mocí (srov. Olivier 2009, s. 284; Kendrick 2008, s. 17–18).

⁴²³ „Per tocar estrumens, | o per novas comtar | d'autrui, o per cantar | autrus vers e cansos | [...] podon ben possezir | aquel nom de joglar“ (Guiraut Riquier 1985, v. 227–229, 232–233; srov. R, f. 118^{rb}). Nutno dodat, že pro Alfonse a Guirauta nepředstavují žákéři nejnižší sortu dvorských bavičů – tou jsou šašci, „bufos“ (v. 220), kteří „žijí hrubě“ (vilmen viven; v. 201), napodobují hlasy zvířat, anebo „kvůli troše výdělku zpívají mezi nízkými lidmi“ (cantan entre gens | bassas per pauc d'aver; v. 210–211).

⁴²⁴ Z obrysů lze soudit, že jeden z nich hraje na strunný nástroj podobný loutně, ten druhý na nějaký typ houslí.

podobně význačném místě nalezneme ve zpěvníkové části rukopisu Marcabruna, spojeného přímo s Kristovou tváří); jeho spojitý text se zde koupe v jasu, odpovídajícimu jeho mistrovské pověsti.

Přihlédnutí k latinské rétorické tradici⁴²⁵ může objasnit i zvláštní vztah mezi jednotnou výpovědí o životě Girauta de Borneill a zbytkem biografického fasciklu i rukopisu. Životopis má podobu jediné sentence stojící v čele. Jako by zde pořadatel rukopisu sledoval rady k organizaci textu podané Geoffreyem de Vinsauf v jeho díle *Poetria nova*, jež bylo sepsáno latinsky v prvním desetiletí 13. století pro papeže Inocence III. a značnému vlivu se těšilo po celý zbytek středověku.⁴²⁶

Chce-li úvod kolem sebe šířit větší světlo, aniž zasáhne do postupu děje, ať sáhne k sentenci a povznese se výš k nějaké obecné myšlence, místo aby se skláněl k zvláštnímu případu; ať projeví nový důvtip, nemyslí na formu látky, naopak odmítne sedět v jejím klínu, jako by jí pohrdal. Ať postaví sentenci nad dané téma, ale přitom k němu musí přímo přihlížet [...]. Neméně dobře se v úvodu vyjímají příklady. Obojí vydává stejný jas a v obojím se projevuje dobrý vkus [...]. Umění vynašlo i jiné druhy úvodu, avšak těmto dvěma dává přednost, neboť je v nich více závažnosti; [...] větší zralost se vždy projevuje v tomto druhu (Galfredus de Vinsauf 1997, s. 13).

Girautův příběh by podle tohoto výměru mohl sloužit jako exemplum *sui generis*. Ve srovnání s ostatními životopisy však vystupuje jeho popisnost, staticnost – nenese prakticky žádný exemplární děj. Podle klasického pojetí však není ani sentencí, na to je příliš konkrétní. Isidor ze Sevilly se k rozdílu sentence a exempla dostává na několika místech *Etymologií*. Na prvním z nich, v pojednání o argumentaci, leží oba pojmy těsně vedle sebe jako dva z pěti typů *enthymematu*, neúplného sylogismu. Cituji z překladu Daniela Kortehe:

Založené na sentenci je to, k čemu přivádí obecná myšlenka, například u Terentia: „Poslušnost přátele, pravda pak nenávisť plodí.“ Doložitelné příkladem je to, co na základě srovnání s nějakým případem hrozí podobným výsledkem, například jak pravil Cicero ve *Filippikách*: „Divím se ti, Antonie, že na tebe nejde hrůza, jak skončili ti, jejichž jednání napodobuješ“. (*Etymologiae* II,9)⁴²⁷

V krátkém oddílu věnovaném přímo sentenci pak Isidor opakuje výše uvedený příklad z Terentia a stanoví, že pravá „sententia“ představuje „neosobní výrok“, tedy druh výpovědi, jehož svébytnost v rámci rétorického systému je založena na způsobu a míře reference. Pokud tato míra vzroste, kategorii sentence nelze dále užívat:

Jestliže se k tomu přidá osoba, bude to *chria*, například: „Achilles urazil Agamemnóna tím, že řekl pravdu“ [...] Takže připojí-li se k sentenci osoba, mění se v *chrii*; jestliže se osoba odejme, vzniká sentence. (*Etymologiae* II,11)⁴²⁸

⁴²⁵ K častému užívání klasických rétorických postupů Marcabrunem, zakladatelem tradice, viz zejm. Paterson 1975, s. 8–41.

⁴²⁶ Spis se dodnes zachoval ve dvou stovkách rukopisů, ve kterých obvykle doprovází tak autoritativní díla, jako je Horatiovo *Ars poetica* (tj. ona „stará“ poetika, vůči které Geoffrey nabízí inovaci) nebo Boëthiovo *De consolazione* (srov. Purcell 1996, s. 72). O vlivu traktátu na vernakulární epiku pojednává např. Kelly 1969. Jeho vliv na kompozici trubadúrských rukopisů předpokládá Nichols 1999, s. 74.

⁴²⁷ „Sententiale est, quod sententia generalis adducit, ut apud Terentium: ‚Obsequium amicos, veritas odium parit.‘ Exemplabile est, quod alicuius exempli conparatione eventum simile conminatur, sicut Cicero in Philippicis: ‚Te miror, Antoni, quorum exempla imitaris, eorum exitus non pertimescere‘ (Isidor ze Sevilly 2000, s. 202–205).

⁴²⁸ „Sententia est dictum inpersonale [...] Huic si persona fuerit adiecta, chria erit, ita: ‚offendit Achilles Agamemnonem vera dicendo‘ [...] Vnde si sententiae persona adiciatur, fit chria; si detrahatur, fit sententia“ (Isidor ze

Chria je sentence spojená s člověkem. Je-li život aktéra v textu dále rozvíjen, stává se z něj *vita* z běžného spojení „*vita et sententia*“ s platností blízkí se našemu „život a dílo“. ⁴²⁹ V této oblasti se pohybují všechny trubadúrské životopisy z rukopisu *R*; jen jeden z nich však svědčí o životě a díle dokonalého mistra, jenž svým titulem zrcadlí základní zdroj *chrií* v křesťanském kontextu, Ježíše Krista trousícího rčení.

Smysl *chrie* je možno spatřovat v aktivaci imaginace, která bude fixovat blahé naučení. Jejím jádrem by neměla být příhoda, to, co se člověku stane z dopuštění vnějších sil, ale racionální reakce na takovou událost, tedy rozhodnutí či slovo. ⁴³⁰ Domnívám se, že takovým rozhodnutím ve vyprávění o Girautovi de Borneill je jeho *volba nemít ženu*. Tu lze v první řadě interpretovat jako přání neženit se a neusazovat, neustále se pohybovat mezi školou a dvorem. ⁴³¹ V závěru vidy se však dozvídáme, že Giraut po celý svůj život místně zakotven či usazen zůstává, a to ve své rodné vsi, kam posílá svůj výdělek. Domnívám se, že v kontextu „příběhu tradice“ je třeba s výjimečným vztahem panujícím mezi Girautem a jeho rodiči, který se v žádném jiném medailonu neopakuje, počítat především. Tímto pohybem trubadúrový vůle (odvratem od žen ve prospěch setrvalé afinity k pokrevním příbuzným) je ostatně zajištěn jistý „minulostní charakter“ jeho *trobar* – Giraut svým konáním živí kněží ve své rodné vsi i stárnoucí matku a otce, namísto legitimního potomstva. Zároveň mu jakožto muži, jenž se nemusí starat o to, aby zajistil dědictví pro své nástupce, zbývá dost času na mistrovskou práci s ostatními. Není ničím otcem, a proto může být mistrem všech. Brání se tak přijetí všech závazků (či dluhů) kromě těch, které jsou dle Ciceronova výměru z *De officiis* nejdůležitější – toho vůči rodičům a toho vůči vlasti (již zde reprezentuje rodná ves a obec věřících). ⁴³²

Výhrada proti „vlastnictví ženy“ kromě toho odkazuje rovněž k nechuti vstupovat do určitého typu vlastnických vztahů, na které jsme narazili již v básních Hraběte z Poitiers a Marcabruna. Právě tyto „nároky na ženy“ se pro ostatní tvůrce zpracovávají v rukopise často staly osudnými, tak svědčí příklad hned druhého trubadúra v pořadí, Peirola, chudého rytíře z hradu Peirolu, jehož život představuje první exemplum nevitane ztráty trubadúrského statutu, již se Giraut vyhýbá. Peirolova kariéra trubadúra začala tehdy, když se mu podařilo vstoupit do služeb dauphina z Auvergne. Ve vidě dále čteme:

Sevilly 2000, s. 208–209). Týmž způsobem argumentuje Isidor i v kapitole věnované dle Korteho překladu „slovní a myšlenkový figurám“ (*De figuris verborum et sententiarum*; *Etymologiae* II,21; Isidor ze Sevilly 2000, s. 222–229). Na zbývajících místech II. knihy je již Isidor méně určitý, slovem „*sententiae*“ označuje věty jakožto smysluplná a pokud možno bezchybná spojení slov (srov. *Etymologiae* II,19).

⁴²⁹ D. W. Robertson např. při zkoumání vztahu mezi sentencí a románským slovem *sens* označujícím pravý smysl díla upozorňuje na výskyt tohoto spojení u Hrabana Maura (Robertson 1980, s. 54).

⁴³⁰ Viz Kelly 1978, s. 34; srov. Pokorný – Heckel 2013, s. 80–81.

⁴³¹ Tak čte vidu Jehan de Nostredame v 16. století, když ve svých Životech slavných a starých provenšálských básníků o Girautovi tvrdí, že „nechtěl vstoupit do služeb nějakého prince či pána“ a „podobně se nechtěl sklonit ani pod jhem manželství“ (Jehan z Nostredame 2011, s. 106).

⁴³² „Chceme-li učinit srovnání a podle toho se rozhodnout, komu jsme nejvíc povinni službami, necht' stojí na prvním místě vlast a rodiče, neboť těm jsme za jejich dobrodiní nejvíce zavázáni, hned potom děti a celá naše rodina, jež se může spoléhat jen na nás a jinde žádné útočiště nemá, a dále příbuzní, s nimiž jsme v dobrých stycích a s nimiž máme obyčejně i majetek společný“ (*De officiis* I,17; Cicero 1970, s. 48).

Dauphin měl sestru, která se jmenovala Vyklouzla z Kláštera. Byla velmi příjemná a vzdělaná a byla ženou pana B. z Mercœuru, jednoho z mocných baronů alvergueských. Pan Peirol miloval tu paní a dělal o ní své básně a paní jej milovala tolik, že mu způsobila potěšení lásky.⁴³³

Dauphin následkem tohoto začal žárlit, zbavil Peirola své přízně, a ten si proto nemohl dovolit zůstat rytířem, ale „učinil se žakéřem a putoval po dvorech“.⁴³⁴ V příběhu se znovu setkáváme s několika klíčovými slovy životopisu Girauta de Borneill. Nemajetný člověk (ačkoli v tomto případě rytíř) se díky svým básnickým schopnostem vzmáhá, daří se mu zajistit svůj život a získat přízeň lépe postavených lidí. Namísto širokého, vytříbeného publika Girautova zde však nejprve nacházíme jediného mecenáše – dauphina z Auvergne, jenž sám patří mezi trubadúry (v rukopisu *R* však nepůsobí samostatně, ale pouze jako jeden z řečníků v dialogických tensonách).⁴³⁵ V původním příběhu mělo patrně slovo „Dalfi“ dosud platnost osobního jména nejstaršího syna hraběte Viléma VII. z Clermontu a Montferrandu. V době sepsání rukopisu *R* však již šlechtický titul převážil nad hodnotou propria a označení Peirolova mecenáše je třeba číst podobně jako „jméno“ „hrabě z Poitiers“, tedy především jako označení držitele moci dostatečné k zajištění živobytí jiných lidí, a tedy i k vytvoření dvora.⁴³⁶

Na tomto místě, uprostřed dauphinova dvora, pak do děje vstupuje „žena“ jakožto „manželka“ (molher), bytost s kýmsi svázaná prostřednictvím své vůle i svého těla, zejména reprodukčních orgánů.⁴³⁷ Peirol po takové ženě na rozdíl od Girauta zatoužil (po způsobu hraběte z Poitiers) a jeho touha se dočkala naplnění. Skutečnost, že Peirolovi jako prvnímu trubadúrovi v rukopise dán dar tělesné lásky, přitom působí s ohledem na básně nadepsané jeho jménem poněkud překvapivě. Stupeň jejich abstrakce a míra odtělesnění jsou totiž pozoruhodné i ve srovnání s jinými tvůrci. Margaret Swittenová ve své analýze kompletního Peirova korpusu konstatuje, že zde prakticky chybějí adjektiva spojená se smyslovými počitky a substantiva odlišná od klasické soustavy pojmů dvorské lásky.⁴³⁸

⁴³³ „¶lo | dalfi si auia vna seror. qe auia nom salh de claustra. mot era auinens | e ensenhada. e si era molher den .B. de mercuer. dun ric bar daluernhe En peirols amaua aquela dona. en fazia sas chansos e la dona la|maua mot tan quel fazia plazers da mor“ (*R*, f. 1^{ra}). Oproti kanonickému znění je vypuštěna pasáž, ve které sám dauphin prosí svou sestru, aby vyslyšela Peirolova přání (srov. Boutière – Schutz 1950, s. 250–251). Jméno ženy je nesporně mluvčí (srov. Riquer 1975, sv. 2, s. 1113, pozn. 3; Scarpati 2009).

⁴³⁴ „El se fe ioglar. et anet per cortz“ (*R*, f. 1^{ra}). I závěr je oproti jiným rukopisům zkrácen, nedozvídáme se, že Peirol nakonec u jiných baronů obdržel to, co v Auvergne kvůli dauphinově žárlivosti ztratil (Boutière – Schutz 1950, s. 251).

⁴³⁵ Jednu z těchto tencón, „Perdigos, ses vasselatge“ (BEdT 119,6), nacházíme i v ustavující části našeho rukopisu (*R*, f. 8^{va}). Urozený mluvčí zde vystupuje pouze jako „senher“.

⁴³⁶ K identitě a životu tohoto konkrétního Dalfina viz Guida – Larghi 2013, s. 158–159. Vývoj užívání pojmu „dauphin“ shrnuje Bernard Bligny, kladoucí definitivní proměnu jména ve funkci do 13. stol. (Bligny 1984).

⁴³⁷ Vdova je „molher que fon“, „žena, která byla“ svého zesnulého muže. Toto spojení nacházíme zejména v závětech a odkazech zbožným nadacím, tj. tam, kde žena disponuje majetkem spojeným dříve s jejím mužem. Spojení „molher de segle“ pak označuje prostitutku, bytost, která „patří“ za peníze (Levy 1907, s. 298–299); tento neutrální pojem ve smyslu „veřejná žena“ (lat. mulier publica, mulier seculara) vytlačuje na sledovaném území pejorativní pojmy typu „meretrix“ či „puta“ postupně od počátku 14. století (Otis 1985, s. 49–50), tedy v době kompilace *R*. Projev ženiny vůle má v takových případech podobu manželského slibu či obchodní dohody (u prostitutek). K postupnému růstu významu konsensu obou členů manželského páru při uzavírání sňatku srov. např. Duby 2003. Tento nárůst posiluje roli vůle na úkor těla, závaznost vzniklého „vlastnictví“ však nijak neoslazuje.

⁴³⁸ „Nacházíme několik zmínek o částech těla, několikrát ‚flor‘, jednou ‚flama‘, ‚espoigna‘, ‚cinhe‘; takových podstatných jmen zde v součtu není víc než dvacet. [...] Každým veršem však procházejí klíčové pojmy dvorské lásky – ‚amor‘,

Jako by tu byla právě tomuto typu poezie přiřčena výjimečná performativní síla, která je ještě umocněna tím, že zde na rozdíl od verzí Peirolova životopisu z jiných rukopisů do hry nevstupuje dauphin jako prostředník. Příběh o bratrovi, který nejprve namlouval svou sestru trubadúrovi a pak na ni sám začal žárlit, je jistě z psychologického hlediska zajímavější (a jeho obdobu s manželem v roli prostředníka nacházíme v příběhu Guillaume de Saint Leidier), verze v *R* však díky své přímočarosti působí silněji. Je exemplem toho, co se stane, pokud trubadúři budou chtít „mít ženy“, na něž má v rámci dvora právo někdo jiný – pro tuto chvíli nezáleží na tom, zda se tak dotýkáme oblasti cizoložství, či zda se jedná o jiné způsoby výkonu moci, Peirolovu lásku a sociální úspěch ukončuje svým zásahem bratr, nikoli manžel, u něž (jako je tomu v rukopise *R* často) není uvedeno ani celé jméno. Zatímco mistr Giraut putuje o své vůli a se svým rodištěm ani rodem neztrácí vztah, Peirol je představen jako hovořící muž, který zatoužil po ukotvení v místě skrze slova směřovaná k ženě, o které čtenář již podle jména ví, že „vyklouzla z kláštera“ či „z klauzury“ (sail de claustra). Zaměnila tak jeden prostor za druhý, z bezpečného, v sakrální sféře ukotveného místa vyšla (či byla vyhnána) na světský dvůr a jako taková se stává objektem v moci jiných. Peirolova cesta zrcadlí podobnou změnu, v tomto případě nicméně ukotvenou sekulární mocí.

Výsledkem milostného dobrodružství je na Peirolově straně ztráta statutu a (především) ztráta stálého a bezpečného místa – což je v jeho případě rytíře, který nese jméno podle konkrétního hradu, a na počátku své životní dráhy byl tudíž s místem svázán velmi silně, obzvláště výmluvně. Na rozdíl od jiných rukopisných verzí se ve stručném vyprávění *R* nedodává, že by si Peirol u jiných nahradil to, co u dauphina ztratil;⁴³⁹ příběh ode dvora odehnaného žakéře končí v nejistotě.

Giraut je „vyňat před závorku“ ostatních životopisů. Jeho výjimečnost lze hlásat s jistotou, neboť dějiny trubadúrskeho umění jsou právě zde prohlášeny za uzavřenou epochu. Girauta jako mistra uznávali i ti, kteří „byli po něm“ (foron apres lui), ale nikdo další již nepřijde, tradice končí v perfektu. Na tomto místě nacházíme první uzel nostalgie, která prochází rukopisem *R* skrz naskrz. Hovor skončil, jak si je vědom nejen pořadatel tohoto díla a ti poslední z trubadúrů, ale rovněž mnozí jiní v trubadúrskeho prostoru, svědkové toho, jak se ze severní Itálie v polovině 13. století stává zejména díky aktivitě trubadúrů Uka de Saint Circ, Guillaume Figueiry či Aimerika de Peguillan, tvůrců hrdých na svůj status vyhnanců, země zaslíbená dvornosti, jejíž původní centrum a kořen se však nacházelo jinde a jindy.

Na sklonku 70. let 13. století byla v tomto novém prostoru *trobar*, v Benátkách, ve francouzštině sepsána jedna z verzí *Prophéties de Merlin*. Philippe Ménard v tomto textu

„domna“, „merce“, „joi“ – doplněné adjektivy a slovesy popisujícími milovníka, jeho dámu či povahu lásky samé. Peirolova dáma je přitom zcela abstraktní entitou“ (Switten 1961, s. 321–322).

⁴³⁹ Kanonická verze z rukopisu *I* končí slovy: „e anet per cortz e receup dels barons e draps e deniers e cavals“. Rukopis *E* dále dodává: „e fes mantas bonas chansons de las cals son escriutas si com uos auzir poiretz. E pres moiller en monpeslier ei definet“ (Boutière – Schutz 1950, s. 251).

upozorňuje na originální pasáž, kde se hovoří o usazení Trójanů uprchnuvších z rozbořeného města „v marce, které se říká Milostná marka, neboť poskytuje útulek té nejurozenější šlechtě“ (Ménard 2005, s. 433),⁴⁴⁰ již čte jako aluzi na ohnisko práce exilových trubadúrů na území okolo Benátek a Trevisa.

Tato drobná historická okolnost ukazuje na spojení rozvrácení Okcitanie křížovou výpravou se základním západoevropským mýtem o zkáze, totiž o zkáze Tróje. V představivosti prvních pořadatelů trubadúrské „pozůstalosti“ se dvě zničené komunity prolínaly, bez ohledu na skutečný rozměr materiální a kulturní zkázy.⁴⁴¹ Merlinův (tj. artušovský),⁴⁴² trójský a trubadúrský narativ se v benátských *Prophéties* spojují do jedné výpovědi o nebezpečích, jaká lidským komunitám hrozí v běhu času. Lze ji číst jako pendant k trubadúrským rukopisům zejména italské provenience, na jejichž kompozici se Uc de Saint-Circ podílel. Nedostatek jistoty na tomto světě a nemožnost vybudování dokonale bezpečného herního či lyrického prostoru se ostatně ukazuje i zde. Exulantský prozatímní ráj se totiž ničím neliší od ostatních lokalit, i on je vydán historické změně – z Milostné marky se během let v rukou špatných vládců stává „Bolestná marka“ spolu s tím, jak se vyostřují konflikty mezi Guelfy a Ghibellini.⁴⁴³

Trubadúrské životopisy v čele s tím Girautovým mají být ukotveny do dějin stejně silně, jako Merlinova proroctví. Vyznačují se tak svůdnou historičností v obou obvykle užívaných slova smyslech.⁴⁴⁴ Jasně formulované příběhy obsažené pod rubrikami jmen dobře známých ze zpěvníků jednak podněcují čtenáře, aby v nich spatřovali vypsání skutečného života autorů, jednak své hrdiny prezentují jako svázané s určitou historickou epochou, již pod rouškou rekonstrukce konstruují. V prvním případě se svůdností odívají protagonisté příběhů a lákají čtenáře lačné rozumění na biografické střípky, které by mohly pomoci odhalit smysl často velmi hermetických kancón. Ve druhém případě působí aktéři jako reprezentanti doby, která je zde a nyní představena jako hodna touhy – představuje minulost, která výtečně svědčila básnickému umění.

I tyto texty lze proto číst nostalgicky, jako ostatně celý žánr trubadúrských životopisů, jehož vznik v polovině 13. století v severní Itálii bývá čten jako reakce na krizi po křížové výpravě proti albigenským, jež „jako by zasáhla identitu okcitánské civilizace jakožto celku“ (Caluwé 1989, s. 3) – tak je v nich alespoň prezentována. Nostalgický tón souzní s tím, jak o dvorské kultuře uvažoval Johan Huizinga při zkoumání období přechodu mezi středověkem a renesancí. Podle něj v sobě rytířství již od samých počátků ve 12. stole-

⁴⁴⁰ „Dedens la Marche que l'en apele la Marche Amoureuse s'est herbergie la greignor gentilité.“ Obecné informace k tomuto textu podává Paul Zumthor, který jako hlavní nosný příběh *Prophéties* chápe popis ničivé vlády Ezzelina da Romano v Padově (Zumthor 2000, s. 101–103).

⁴⁴¹ Viz Routledge 1999, s. 100–102, kde se uvádí přehled argumentů proti klasickému Jeanroyovu názoru, že ustavení inkvizice v Okcitanii učinilo trubadúrské poezii konec.

⁴⁴² Ménard upozorňuje, že značnou část knihy autor věnuje předpovědím událostí, které byly jeho čtenářům známy z obsáhlých prozaických artušovských svodek, a tedy událostem fiktivním (Ménard 2005, s. 438–439).

⁴⁴³ „Marche Dolereuse.“ Po dovršení této proměny za Ezzelinovy vlády se příběh pomalu odpoutává od příběhů tohoto světa (byť férického) a spěje k nadsvětským obrazům ráje a pekla (srov. Hoffman 2003, s. 187–188).

⁴⁴⁴ Srov. Hrbata 2014, s. 109.

tí nese příchuť renesance, je „vědomým revivalem romantické minulosti“ (Huizinga 1984, s. 86) a tedy i určité nostalgie po dávném lepším čase, „ať již byl tento lepší čas hledán v antice, v dobách Karla Velikého či v kruhu rytířů krále Artuše“ (tamtéž).⁴⁴⁵ Dědicem tohoto pojetí se stává sedm trubadúrů z Toulouse, když ve svých dokumentech vyzdvihují staré tvůrce canson a versů, i Jehan de Nostredame, který časové ukotvení svých příběhů o trubadúrech „za časů hrabat z Provence“ předkládá čtenáři jako ekvivalent „bylo nebylo“.⁴⁴⁶ Rukopis *R* je kompilován jako památka na tento „pohádkový“, dávno přešlý čas – čas milostných her, které již v této podobě provozovat nelze. Promluva se nese nejen do situace po křížové výpravě, ale rovněž po *Cantigas*, *Románu o Růži* a po Dantově *Komedii*.

Girautovo *trobar* se nachází na pomezí sekulární a sakrální sféry, ale snaží se je vyvážit; touto snahou je určen celý rukopis *R*. Mariánská moc v *Cantigas* i jinde podrobuje svět aktivní, z nebes sestupující sakralitě, aby jej zbavila problematičnosti. Explicitní zprávu o konci koexistence, která určila život mistra Girauta, pak podává veršovaná povídka zvaná obvykle „Judici d’amor“ či, dle incipitu, „Abrils issi’ e mais intrava“ (BEdT 411,III; *R*, f. 136^{vb}–138^{vc}) Raimona Vidala de Bezaudun.

Ti pánové [z dávných časů] bývali plní lásky,
pořádali turnaje a vedli války
na mnoha místech a v mnoha zemích
a věnovali se dvorným,
slavným a vzdělaným ženám [...].
A nenosili s sebou růženec,
ani žádný jiný pomazaný znak,
kromě toho o mé paní Escarronhy
a od paní Maheus de Palars [...].
Byli jako stvoření k uctívání a víře v Boha
a založili mnoho převorství
a mnoho klášterů ke službě Boží.
Přitom se jim nehodlali poddat,
ale prostě jen chtěli,
aby ti, kteří chtějí měnit svět,
zůstali ve světě promíšení pospolu.
Proto budou mít jejich skutky a způsoby
váhu a hodnotu po léta a věky.
Pak se ale objevil Odpustek
a Poznání, které se podobá Nevěře;
protože zjistili, že hrabata a králové
a páni jsou slabí a měkcí,
tak je stáhli do svých škol
a donutili je věřit tomu, co chtěli oni. (v. 901–905, 907–910, 915–929)⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ K nostalgii, již Huizinga včítá do středověké kultury a která tvoří stín neustále probíhajících renesancí různého druhu, srov. Boase 1977, s. 30–31; Paterson 1993, s. 102–104.

⁴⁴⁶ Srov. Jehan de Nostredame 1970; Jehan z Nostredame 2011, s. 27–30.

⁴⁴⁷ „Aquist foron enamoratz | e bastion torneys e guerras | per mans locx e per mantas terras, | e volgro las donas cortezas | e conogudas et entezas | [...] E no portavan pater nostres | ni autre senhal ab bel'onha | mas per ma dona n'Escarronha | e per na Maheus dei Palars | [...] e fait' a Dieu onrar e creire. | Et establian mant preveire | e mant mostier a Dieu servir | ses que no volgro obezir, | mas simplamen volian estar | sels que fan lo segle canjar | e.l segl' essemes mescladamens. | Per que.ls faitz e.ls captenemens | valc e duret ans e sazoz. | Mas er es vengutz us perdos | e us sapers si com deslei. | E car trobon comtes et reys | e poestatz feblas e molas | an los tornatz en lurs escolaz, | e fan lur creire so que.s volon“ (Huchet 1992).

4.3 Příběhy konverze (Uc Brunet, Folquet de Marseilla)

Poměrně častým jevem v trubadúrských životopisech je konverze aktérů, obvykle *in articulo mortis*. Obecná mechanika tohoto procesu zřetelně vystupuje ze čtvrté *vidy* v pořadí, kde jej také v akci sledujeme poprvé. Její hrdina Uc Brunet „se dobře naučil písmu a dovedl dobře konat *trobar*“ a byl „jemným mužem, velmi rozumným od přírody, který se dal na žakéřskou dráhu“. ⁴⁴⁸ Podle životopisu měl blízké vztahy s mocnými muži své doby včetně aragonského krále a dauphina z Auvergne; stále tak zůstáváme na mocenském orbitu dvora, od kterého vyhnali Peirola. Linie příběhu zde poprvé v souboru životopisů spěje nejen ke konverzi, ale také ke smrti: Uc se dvořil jedné měšťance, která mu „dala výpověď“, ⁴⁴⁹ neboť jako milence upřednostnila hraběte z Rodezu. Po žakéřově vzestupu k trůnům nejmocnějších mužů země tak na konci *vidy* následuje sestup:

Kvůli bolesti, kterou z toho měl, se pak pan Uc vrhl do kartuziánského řádu a tam zemřel. A zde najdete něco z jeho díla. ⁴⁵⁰

Mám za příznačné, že ke smrti dochází mimo onu sféru světské moci, ve které se básník pohyboval předtím. Neúspěch v lásce působí jako její prapůvodní příčina, či alespoň jako důvod pro to, abychom o ní na tomto místě četli – o smrti předchozích básníků nebylo řečeno nic. Dáma předala panu Ukovi spolu s (verbální) výpovědí bolest, která působí jeho odchod ze sekulární sféry i ze života. Ona sama se naopak (jakožto měšťanka) pozvedá směrem k centru, k milovníkovi s hraběcí hodností. V konfrontaci se sociálním statutem konkurenta se trubadúrova vlastní slova projevují jako neúčinná; ta vycházející od ženy naopak působí spolehlivě proměnu mužova těla a statutu, jeho přesun dál k okraji komunity a přes něj.

Kartuziáni, poustevníci v mnišském rouše, silně inspirovaní pouštními otci, ⁴⁵¹ žijí mlčky v uzavřených celách. Jimi budovaná komunita je čistě spirituální, scházejí se jen výjimečně a i tehdy obvykle mlčí; absence mezilidské slovní výměny jako jeden z definujících rysů řádu vystupuje i z řehole sepsané Guigonem I., převorem Grande Chartreuse v první třetině 12. stol.:

Pokud se stane, že mnichovi kvůli jeho či cizí nedbalosti dojde chléb, víno, voda nebo palivo, či pokud slyší podivný hluk či výkřik, nebo pokud nastane nebezpečí požáru, je mu dovoleno vyjít ven [z poustevny] a poskytnout či žádat pomoc. A pokud je ohrožení dostatečně vážné, může porušit slib mlčení. Žijeme sami, a proto se neučíme klášterní znakovou řeč vůbec, anebo jen málo; máme za to, že nám stačí samotný jazyk a že do mluvení není třeba plést ještě jiné údy (*Consuetudines*, 31). ⁴⁵²

⁴⁴⁸ „Après be letras e saup ben trobar. subtils homs era mot e de gran | sennatural. ¶E fes seioglars“ (R, f. 1^{rb}).

⁴⁴⁹ „Donet comiat“; většina rukopisů užívá méně obřadný tvar „det“ (srov. Boutière – Schutz 1950, s. 328).

⁴⁵⁰ „¶E adonc nuc per la dolor qe el nac messe en lorde de chartressa. eta | qui el muri. e aysi trobades de sa obra“ (R, f. 1^{rb}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 328).

⁴⁵¹ Ve vlastní kartuziánské tradici hrají příkladné role sv. Antonín, sv. Arsenius a především Jan Křtitel, jež ve své vernakulární básni o založení Grande Chartreuse cituje jako „exempla“ neznámý anglický kartuzián v básni „At þe begynyng of þe chartirhows god dyd schewe“ (Brantley 2007, s. 33).

⁴⁵² „Quod si qualibet vel sua vel alterius negligentia, pane, vino, aqua, igne, caruerit, vel insolitum strepitum aut clamorem audierit, vel periculum ignis exstiterit, licebit exire, et subsidium praestare vel petere, et si periculi magnitudo poposcerit, silentium etiam solvere. Soli enim degentes signa coenobiorum, aut nulla aut pauca novimus, sufficere putantes linguam solam, non etiam caeteros artus reatibus implicare loquendi“ (Guigo I 2016). Jak pozname-

Absence slov nicméně umožňuje novým způsobem pěstovat zrak, jak v listu sloužícím dlouho kartuziánům namísto řehole zdůraznil zakladatel řádu Bruno z Kolína:

Zde [tj. v pustině] je k dostání ono oko, skrze jehož jasný pohled je ženich zraňován láskou a které čisté a nezkalené patří na Boha. Zde se děje radost z odpočinku naplněného prací i zastavení v nečinné práci.⁴⁵³

„Odpočinek naplněný prací“ (*otium negotiosum*) zde, jako i jinde v křesťanské tradici, jež tento koncept přejímá z římské antiky,⁴⁵⁴ znamená rozjímání doprovázené intelektuální prací. Někde na pomezí tohoto „odpočinku“ a „nečinné práce“ (*actio quieta*) leží opisování knih, jehož důležitosti v kartouze si (vedle všudypřítomného ticha) všímá již na začátku 12. století návštěvník Guibert z Nogentu.⁴⁵⁵ Ukův příběh tedy nabízí rovněž obrat od neúčinných proseb pronášených ústy při pohledu na dámu k zacházení se slovy, které je garantováno četbou písmen z blahodárných knih. Skutečnost, že se Uc dobře naučil písmena (*apres be letras*), tak na konci nese ovoce.

Peirol vyhnaný ode dvora byl svou dámou milován alespoň po nějaký čas se vším všudy; Uc se objektem ženské touhy nestává ani na chvíli. Povšimnout si lze podobností mezi jeho životem a *vidou* onoho mistra, který „nikdy nechtěl“. Uc i Giraut jsou obdařeni „rozumem od přírody“, oba mají latinské vzdělání, oba se nějak vztahují k církvi. U Girauta však čteme tak, že on svůj „*sen natural*“ dobře zná, chápe, zatímco Uc jej pouze „má“ – podobně jako „má“ po vyhoštění od dámy svoji bolest. Lze si tedy představit, že jej „přirozený smysl“ či „jemu samému vrozené směřování“⁴⁵⁶ ovládá podobně jako ona.

Trubadúr nakonec odchází natrvalo ze světa, od formulování touhy po tělesné lásce prostřednictvím slov do mlčenlivého řádu, kde se ani nekonzumují těla zvířat.⁴⁵⁷ Pohled na dámu a jejího urozeného milence jej již nezraňuje. On sám naopak může (jak lze říci s Brunonem) pohledem zraňovat Krista a namísto neúčinného hovoru k dámě mlčet s vědomím, že „v den Posledního soudu bude každý skládat účty z každého neopatrně proneseného slova“ (Bruce 2007, s. 159). Na místo neúčinnosti tedy v kartuziánském „diskursu“ vstupuje totální důležitost a závaznost spojená se soudem. Pod tíhou takových slov se jeho domovským prostorem stává cela, jejíž blízké okolí by neměl v ideálním případě již nikdy opustit, neboť *stabilitas loci* má být u kartuziánů dokonalá.⁴⁵⁸

nává Jessica Brantleyová, „malý rozsah seznamu svědčí o síle zákazu mluvit“ (Brantley 2007, s. 35). K subverzivnímu potenciálu mnišské znakové mluvy, který chtěl Guigo omezit, srov. Rüffer 1999, s. 213–218.

⁴⁵³ „Hic oculus ille conquiratur, cujus sereno intuitu vulneratur sponsus amore, quo mundo et puro conspicitur Deus. Hic otium celebratur negotiosum et in quieta pausat actione“ (Bruno *et al.* 1962, s. 70).

⁴⁵⁴ Srov. Somenzi 1998.

⁴⁵⁵ Guibertovy postřehy shrnuje Bruce 2007, s. 158–159, jeho návštěvu popisuje Bligny 1965.

⁴⁵⁶ Kromě textů citovaných v pozn. 415 srov. též Van Vleck 1991, s. 150, pro čtení adjektiva „*natural*“ jakožto antonyma k „*estranh*“ (cizí).

⁴⁵⁷ Srov. Arnaldus de Villanova 1999, s. 60–61.

⁴⁵⁸ Srov. „His ita praelibatis, ad cellam redeamus, cuius habitatorem diligenter ac sollicito decet invigilare, ne quas occasiones egrediendi foras, vel machinetur vel recipiat, exceptis his quae generaliter institutae sunt; sed potius sicut aquas piscibus, et caulas ovibus, ita suae salutis et vitae cellam deputet necessariam“ (*Consuetudines*, 31; Guigo I 2016).

Uc se obrací do ticha sám, podle svého přirozeného smyslu. Trubadúr Gui d'Uisel, jehož život následuje hned po tom Ukově, je do podobné situace dohnán – nikoli dámou jakožto dvorskou aktérkou, ale jinou, cizí a autoritativní silou. Čteme o něm, že pocházel ze tří bratří Uiselů, kteří se všichni i s bratrancem Eliášem věnovali poetické činnosti. Gui z nich prý dělal nejlepší cansony. Životopis pokračuje:

Pan Gui byl rytířem z Briude a z Monferranu a dlouho usiloval o mou paní Markétu d'Albuison a o hraběnku z Monferranu. Ale papežský legát jej donutil přísahat, že už nikdy nebude dělat cansony, a tak přestal činit *trobar*. A tady naleznete něco z jeho díla.⁴⁵⁹

V kanonické verzi životopisu je vztah mezi legátem a trubadúrem zřetelnější, neboť Gui v nich nevystupuje jako „rytíř“, ale jako „kanovník“ (*canorgues*) z Monferranu, a legát nad ním má tím pádem moc. Lze si snadno domyslit, proč by se kanovník neměl v době neustálých pokusů o církevní reformu dvořit dámám (hned dvěma najednou). Namísto tohoto logického příběhu přináší *R* jen obraz ukončení poetické aktivity zásahem vnější moci. Cílem tohoto zákazu však není cizoložný či jinak nepřijatelný vztah sám, ale slova, a prostřednictvím slov končí i trubadúrova kariéra. Legát totiž Guie nutí přísahat (*li fes iurar*), pronést závaznou výpověď, která mu má pro příště znemožnit vedení komunikace básnickým způsobem. Tak se i děje; Guiovo slovo platí, i když je musí pronést ve svůj vlastní neprospěch.

Z Guiova nuceného odchodu do vnitřní kartouzy vzchází pro čtenáře trubadúrské tradice škoda, neboť dotyčné cansony byly dobré (*gui si trobaua bonas chansos*) i exemplární poučení o nejisté povaze zpěvu. Ten může být krásný, účinný, nebezpečný či marný (jak jsme viděli v předchozích životopisech), ale také vnější mocí zakázaný.

I Guiův životopis, podobně jako ten Ukův, lze číst jako nové osvětlení mistrovství Girauta de Borneill. Guiova dráha kontrastuje zejména se závěrem Girautovy vidy, kde se vypráví o vztahu mezi Girautem a kleriky. Považuji za významné, že se jedná o církev lokální, kostel v Girautově rodné vsi (*la uila on el nasquet*), zatímco Guiův legát reprezentuje vzdálenou a zároveň nesrovnatelně mocnější sílu.

Odlišnou podobu má přechod ze světa do církevní obce u následujícího autora Folqueta de Marseilla. Ten byl synem kupce. V životopise čteme o jeho úspěšné trubadúrské kariéře, která však končí odchodem ze světa ve smutku. Následující úspěchy se odehrávají ve zcela jiném prostoru a vše končí smrtí.

[Folquet] pro žal kvůli své [mrtvé] paní a kvůli zesnulým baronům opustil svět a vstoupil do cisterciáckého řádu spolu se svou manželkou a dvěma syny, které měl. A byl učiněn opatem jednoho bohatého opatství v Provence, které se jmenuje Torondet, a posléze byl učiněn arcibiskupem v Toulouse. A tam zesnul.⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ „¶En gui si era cauayers de brielde e de | monferran. e si entendec lonc temps el madona margarida dal busso | e en la comptessa de mon ferran. ¶Mais lo legatz del papa li fes iurar | que mais no fezes chanso. e adoncx el laissat trobar. ¶E aisi trobares de | sa obra“ (*R*, f. 1^{rb}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 134–135).

K rozdílu mezi *R* a kanonickou verzí viz stát.

⁴⁶⁰ „Don el per tristeza de sa dona e dels baros qe ero mortz abandonec | lomon. e rendet se en lorde de sister ab sa molher et ab dos fils que auia | e fo fatz abas duna rica abadía qes en proensa qe a nom lo torondet. epuleis fo fatz auesques de tholoza. e lai definet“ (*R*, f. 1^{rb}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 99).

Folquet de Marseilla patří k historicky nejlépe doloženým trubadúrům a jeho vida se v zásadě drží skutečnosti, jak ji zachycují latinské prameny a listiny. Je známo, že Folquetův vstup do řádu se odehrál roku 1195, biskupem se stal o deset let později (v předvečer křížové výpravy proti Albigenským) a zemřel na Vánoce 1231.⁴⁶¹ Zápis jeho písní je však velmi vzdálen od času jeho tvorby⁴⁶² a i on se stává jednou z postav v exemplární historii výpovědi o lásce a jejím vlivu na svět, za kterou soubor *vidas* v rukopisu R považujeme – takovou roli ostatně hraje i v Dantově *Komedii*.⁴⁶³

Jaká role je mu přiřčena v dramatu *R*? Jeho příběh je ambivalentní. Jako první dominantu prezentuje obraz odvratu od světa, motivovaného nikoli jedním jasným neúspěchem (jako tomu bylo u Uka Bruneta), ale naopak kariérním vzestupem, po kterém přišel pád. Ten nezapříčinil ani Folquet sám, ani svévůle dámy, ale plynutí času a smrt, „sekulární“ procesy samy o sobě. Podobně jako v Ukově případě i zde řeholní společenství funguje jako finální bezpečný prostor, útočiště po zklamání mezi lidmi. Ukazuje se však, že v klášteře není třeba jen mlčet a umírat, ale také cosi konat.

Akt konverze pod tlakem nesnesitelnosti světa a následný návrat do téhož prostoru v nové roli, doprovázený horečnou aktivitou a zavržením předchozího stavu, připomíná obrácení Augustinovo, které na sklonku středověku získává funkci nástroje pro budování „příběhů“ evropských básníků. Jak ukazuje Olivia Holmesová, vznik těchto příběhů je podmínkou pro přesun těžiště zaznamenávání poezie ze smíšených rukopisů (jako je i *R*) k autorským sbírkám. Jasně čitelná chvíle obratu umožňuje uzavřít určitý příběh a dovoluje autorskému hlasu „promítnout sebe sama za tento konec tak, aby čtenáři spatřili strukturu jako celek, identifikovali autora [...] básní jakožto jednotlivce a interpretovali jejich prostorové rozvržení jako reprezentaci plynutí času“ (Holmes 2000, s. 9–10).⁴⁶⁴ Stejný obrat ostatně inscenuje i Alfons X. v Prologu B *Cantigas*, když zavrhuje světské lásky a přimyká se k Marii; Holmesová sice s tímto textem přímo nepracuje, Alfonse s jeho *Cantigas* však prohlašuje za „model“, jímž se řídil již několikrát zmíněný Giraut Riquier při „antologizaci sebe sama“ (tamtéž, s. 11).⁴⁶⁵

K Folquetovu příběhu jakožto ukazateli rozpětí společenských situací, do kterých trubadúři vstupovali, viz např. Prokop – Holub 2001, s. 22.

⁴⁶¹ Viz např. Guida – Larghi 2013, s. 191–193.

⁴⁶² Srov. Peraino 2011, s. 7.

⁴⁶³ *Ráj* IX, v. 82–102.

⁴⁶⁴ Freccero upozorňuje, že paradigmatickým hrdinou není v tomto případě Augustin, ale Kristus jakožto vzkříšený soudce, který ve chvíli konečné apokalypsy „přehlédne celou historii z hlediska věčnosti“ (Freccero 1986, s. 216). Augustin je pouze prvním čtenářem, „načrtávajícím souvislost mezi „rozvíjením syntaxe a plynutím lidského času“ (tamtéž). Díky možnosti tohoto pohledu se okamžik konverze jakožto analogie Kristova vzkříšení stává okamžikem, kdy lze do „posloupnosti života“ vnést „radikální zlom“, „díky kterému může člověk vyprávět svůj příběh, jako kdyby byl pravdivý, definitivní a završený. Smrt v životě znamená završení v příběhu, díky duchovnímu vzkříšení je však možné tento příběh vyprávět“ (tamtéž, s. 265).

⁴⁶⁵ Viz dále Holmes 2000, s. 107–109, k trvalosti svazku mezi Guiraudem a Alfonsem. Holmesová v souvislosti s výrazným průnikem historického času do Guiraudovy sbírky připomíná, že právě v době Guiraudova působení se na Alfonsově dvoře poprvé objevily mechanické hodiny (tamtéž, s. 209, pozn. 17).

Podle latiníka Štěpána z Bourbonu si Folquet „který dříve býval žákěrem“ (joculator esset) jednou „při rozvažování o věčných trestech“ uvědomil, že pro někoho, kdo „vždy léhal na tom nejkrásnějším a nejměkčím loži“ budou patrně nezměrná zásvětní muka zcela nesnesitelná. „I stal se cisterciáckým mnichem a posléze biskupem v Toulouse“ (*Tractatus de diversis materiis predicabilibus* I,4; Étienne de Bourbon 1877, s. 23).⁴⁶⁶ Příběh o proměně světského baviče v biskupa se rozšířil (zejména díky dominikánům, kteří Folqueta považovali za „kmotra“ svého řádu) a známe jej i z vernakulárních verzí.⁴⁶⁷ Z našeho hlediska se zde jeví jako velmi zajímavé zobrazení konverze od hravého žertování („iocus“ v jádru slova „ioculator“ i v názvu trubadúrského žánru „joc partit“)⁴⁶⁸ jinnam pod vlivem pomyšlení na trest (poena) a jeho kontrast s bezpečným a pohodlným prostorem, v němž subjekt pobývá (mollissimus lectus), nebude v něm ovšem pobývat věčně, neboť „eternitas“ je spojena pouze s trestem. U Štěpána vede k Folquetovu obratu jistota, že podobné hry člověka špatně připravují na potenciální budoucí trest, neposkytují mu (řeceno se Sutton-Smithem) dostatek příležitostí k žádoucímu vývoji, ale naopak ho vedou k prodlévání na jednom časném místě, na posteli, jež může mrknutím oka zaniknout a člověk z ní padá do věčného trestu. Ve vidě naopak nenutí aktéra k obratu toto obecné pomyšlení, ale konkrétní a jedinečná zkušenost s nestálostí světa, jíž by se patrně bylo možno vyhnout, pokud by se Folquet do světa tak silně nevkládal a namísto toho by střídal jednotlivé jeho sféry a nikde se nevázal.

Folquetův model přechodu ze školy na dvůr nepřeje, umožňuje však skloubit milostnou aktivitu s mezilidskými a nadosobními vztahy a učinit ji méně nebezpečnou v časové posloupnosti, která končí smrtí a posmrtným soudem. Tak jistě může vypadat určité řešení problému vztahu lásky a světa, herní „sféru uklidněné přítomnosti“, v níž pobývá mistr Giraut, zde však hledat nelze.

Z našeho úhlu pohledu však není důležitý jen vztah konce příběhu k dějinám (Okcitanie či spásy), ale také k začátku vyprávění. Jsme zde totiž svědky nenápadné destrukce otcovského rodu a jeho majetku. Folquet se narodil v rodině „janovského obchodníka jménem pan Alfons“ a jeho otec mu odkázal veliké jmění.⁴⁶⁹ On sám se bez ohledu na svou trubadúrskou aktivitu a na všechny dámy, po kterých touží, žení (či nechává oženit), majetek patrně dále rozhojňuje, v důsledku však jenom proto, aby nakonec i se svými syny,

⁴⁶⁶ „Cogitando de eternitate poenae dicitur in Summa de virtutibus conversus fuisse Fulco, episcopus Tholosanus. Qui cum esset primo joculator, incepit cogitare quod, si daretur ei in penitencia quod semper jaceret in pulcherrimo et mollissimo lecto, ita quod nunquam pro aliquo recederet, non posset hoc sustinere; quanto minus ergo in poena inestimabili. Et factus est monachus Cisterciensis, et post episcopus Tholosanus.“ Poprvé si tohoto textu všimá patrně Chabaneau 1885, s. 84.

⁴⁶⁷ Viz Alvar 2004, který nabízí rozbor verze z *Espéculo de los legos* (tj. z kastilského překladu *Speculum laicorum*, pocházejícím z poloviny 15. stol.), kde se z Folquetovy žákéřské minulosti (zachycené v rubrice latinského originálu) stává obecné konstatování, že se „Folquet tuze věnoval marnostem a neřestem tohoto světa“ (Folcos era mucho dado a las vanidades e a los vicios del siglo).

⁴⁶⁸ Srov. Isidorovy *Etymologiae* X,122. Důležitosti latinských slov „iocus“ a „ioculum“ pro trubadúrskou tradici se věnoval zejm. Camproux 1957 a Camproux 1965; k aplikaci těchto poznatků na debatní žánry viz Camproux 1980.

⁴⁶⁹ „fo | filh dun mecadier de genoa. qe ac nom sier nanfos“ (R, f. 1^{rb}). Viz Riquer 1975, sv. 1, s. 583, pro citace z dokumentů potvrzujících historickou realitu této informace.

potenciálními dědici, vstoupil do řádu a o všechny statky tak přišel (pravděpodobně tak, že jej odkázal církvi).⁴⁷⁰ Přejít do sakrální sféry pro něj sice znamená start další zářivé kariéry, nezátížená láskou k dámám ani rodinnými starostmi, rodový majetek je však ztracen jednou provždy a rod sám zaniká, neboť Folquetovi synové řeholníci jen těžko zplodí nějaké legitimní potomky.⁴⁷¹ K této destrukci zde došlo kvůli smutku z lásky a z plynoucího času, jejím důsledkem se pak stalo to, že rodová posloupnost jako fenomén s časem těsně svázaný ve Folquetově případě zanikla, byla zrušena. Folquet nakonec umírá v Toulouse jako celibátní biskup, tedy docela jinak nežli jeho rodič pan Alfons, otec rodiny, u kterého příběh začal.

První uvedené *razo* se vrací k Folquetovu životu ve světě a je prvním textem, který do souboru životopisů vnáší témata z širší evropské politiky. Vypráví se v ní o tom, jak „dobrý kastilský král Alfons“⁴⁷² prohrál ve válce s marockým králem. Po vší španělské zemi kvůli tomu panoval velký smutek a Folquet, který v té době ještě nevstoupil do řádu, složil „kázání, aby posílil barony“.⁴⁷³

Druhé *razo* se věnuje ztrátě dámy. Tak jako v příběhu Uka Bruneta, i zde způsobuje rozloučení s dámou nesnesitelná muka. Folquet bloudí po světě a „nepřeje si nic dobrého, kromě toho, co by mu bylo dáno skrze dvornost“ (non uolia be mas per cortezia). Nakonec však přichází k „císařovně“, tedy k manželce Guillema de Montpellier, „která byla dcerou císaře Manuela“.⁴⁷⁴ Ta jej dovádí k tomu, aby zazpíval píseň o dvorských příčinách („Tan mou de corteza razo“; BEdT 155,23; R, f. 42^{vb}–43^{ra}). Folquet se tak jeví jako úspěšnější mluvčí, než jakým byl Uc. Zatímco jeho reakcí na utrpení je odchod do věčného mlčení v kartouze, Folquet se nakonec pod vlivem ženy rozezpívá, ačkoli by raději mlčel, a pro tuto jedinou píseň „zdvojnásobuje svůj rozum“ (§1; srov. Folchetto di Marsiglia 1999, v. 12).⁴⁷⁵ Důvodem k tomuto zpěvu se mu stává žena uprostřed dvora, k pobytu v němž je motivován prožitými strastmi. Zkušenosti smrti, o nichž hovoří vida, mu ovšem dávají poznat nestálost tohoto bezpečného prostoru, kam ho zavál život, a proto nakonec v opakování či zrcadlovém obraze příchodu na „císařovnin“ dvůr odchází do kláštera, aby se po špatných zkušenostech se světskými mocipány sám stal podobným předákem v řadách církve.

⁴⁷⁰ Viz Guida – Larghi 2013, s. 191, pro upozornění, že otcovské dědictví pravděpodobně Folquetovi posloužilo k tomu, aby si zajistil zvolení opatem v klášteře Thorondetu.

⁴⁷¹ Vida se v tomto bodě drží historické skutečnosti, Folquetovi synové Anfos a Peire figurují k roku 1210 jako mniši (frater Ildefonsus et frater Petrus frater eius, monachi [...]) filii Folquet de Marsilia, episcopi Tolosae) a svědkové listiny z kláštera Berdoues (Schulman 2001, s. 6 a 23, pozn. 28).

⁴⁷² Le bon rey anfos de castela (R, f. 5^{rb}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 103).

⁴⁷³ Una [p]rezicansa per confortar | los baros (R, f. 1^{rb}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 104).

⁴⁷⁴ „Qe fo filha del | emperador manuel“ (R, f. 1^{rb}).

⁴⁷⁵ „Ans tanh quei doble mos entens“ (R, f. 42^{vb}). Viz Schulman 2001, s. 252, pro komentář k písni, kde se ukazuje, jak křehké bylo bezpečí „Císařovnin“ dvora. Tato patronka, vlastním jménem Eudokie, nakonec sama skončila v klášteře a její muž dále plodil děti s jinou ženou. Schulmanová dále upozorňuje, že tato historie z konce 12. stol. se stala vděčnou látkou pro pomluvy, její působivost i v době kompozice R proto nelze vyloučit.

4.4 Zpěvy těla (Gaucelm Faidit, Panna Marie)

Gaucelm Faidit, syn měšťana z Uzerche, má v tradici úlohu svérázného výtečníka. Na místě obvykle užívaném k charakterizaci básníka, hned ve druhém řádku vidy, se o něm píše, že „zpíval nejhůř ze všech lidí mnoho dobrých melodií i dobrých canson“.⁴⁷⁶ Básník tak existuje v trvalém konfliktu se sebou samým; jeho obsáhlá⁴⁷⁷ biografie svým stylem poněkud připomíná severofrancouzská fabliaux a svou dynamiku čerpá z vazby mezi žijícím tělem a zpěvem rozeznávajícím prostor. Již z první věty je totiž patrné, že Gaucelm není nejhorším trubadúrem ve smyslu autorství, ale nejhorším interpretem svých vlastních písní. Pozitivní hodnocení jeho tvorby ostatně přejímají i moderní badatelé⁴⁷⁸ a William Burgwinkle na jeho příkladu ukazuje, že poezie citovaná v biografickém textu nemusí mít s životním příběhem či deklarovanou povahou autora mnoho společného.⁴⁷⁹

Na první pohled se zdá, že Gaucelmovo tělo, ústa a plíce svou nedokonalostí kazí výkony jeho důvtipu. Nedovolí mu přednášet dobré cansony tak, jak by se slušelo. Řečeno dobovou terminologií, konflikt štěpí bezmála homonymní dvojici „cor“ (srdce, část bytosti účastníci se nejvýrazněji tvorby kancón) a „cors“ (tělo).⁴⁸⁰ Štěrbinu mezi nimi zaujímá „boca“, ústní otvor schopný produkovat zvuk. Judith Perainová ukazuje důležitost souhry této trojice na příkladu písně Folqueta de Marseilla „En chantan m’aven a membrar“ (BEdT 155,8; R, f. 43^{rb}).⁴⁸¹ Mluví tu při zpěvu touží zapomenout sám na sebe,⁴⁸² ale nedaří se mu to a na vině jsou ústa a zvuk. Ve verzi z rukopisu R zní první sloka takto:

Při zpěvu se mi vrací vzpomínání na vše, o čem jsem předpokládal, že to při zpěvu zapomenu – já ale zpívám proto, abych zapomněl na bolest a na milostnou trýzeň! Čím více však zpívám, tím lépe si vzpomínám, neboť ústa nenesou nic, jen a pouze milost. Proto se zdá být pravdivé a správné, když do srdce vkládají váš obraz, který mě nabádá, abych neopustil svůj námět (¶1; v. 1–10).⁴⁸³

⁴⁷⁶ „chantaua piegz dome | e mot bos sos e bonas chansos“ (R, f. 1^{ve}). Oproti kanonické verzi zde chybí sloveso „fetz“ (srov. Zink 2013, s. 274), věta však dává smysl i bez emendace. Formulace s dvojitou spojkou „et“ se stává výčtem (srov. Levy 1898, s. 313) a přímé spojení špatného zpěvu a dobrých písní působí expresivněji.

⁴⁷⁷ Jean Mouzat upozorňuje, že mu co do rozsahu zachovaných *vidas* a *razos* náleží třetí místo za Bertranem de Born a Raimonem de Miraval (Gaucelm Faidit *et al.* 1989, s. 25).

⁴⁷⁸ Typicky Frank Chambers: „Důležitější [než biografické střípky] je pro nás skutečnost, že byl excelentním básníkem – mnohostranným, plodným (byl autorem 65 nesporných děl) a příkladně jasně se vyjadřoval“ (Chambers 1985, s. 131). Pro Martína de Riquer představuje Gaucelm „vzorového autora dvorské poezie na konci 12. století“ (Riquer 1975, sv. 2, s. 758).

⁴⁷⁹ Srov. Burgwinkle 1997, s. 159.

⁴⁸⁰ Pro příklady této homonymie viz Cropp 1975, s. 258. Srov. Tavera 1991.

⁴⁸¹ V R jako „En chantan maue a remenbrar“ (f. 43^{rb}). Kromě toho další dvacítku svědků napříč tradicemi a jeden anonymní výskyt. Jedná se tedy o píseň výjimečně dobře zachovanou a uznávanou v rámci tradice.

⁴⁸² Ke gestu touhy po zapomnění v trubadúrské poezii srov. velmi slavnou píseň Bernarta de Ventadorn „Quan vei l’alauzeta mover“ (BEdT 70,43; v R jako „Can uei la lauzeta mouer“, f. 56^{vb}–57^{ra}, s notami), zejm. v jejím „pozitivním“ čtení, jež nabídl Nathaniel Smith. Podle něj mluvčí nechápe zničení (nepamětné rozplynutí) slávka, sebe sama i své lásky jako nešťastný konec, ale naopak jako konečnou metu (Smith 1975). Viz též české překlady písně v Černý 1963, s. 102–104, a v Prokop – Holub 2001, s. 119–121.

⁴⁸³ „En chantan maue a remenbrar. so quieu cug | chantan oblidar. mais per so chant coblides la dolor. el mal | damor. mays on plus chant. mielhs men soue. cala boca | nulha re nom aue. mas sol merce. per quer vertatz e sembla | be quins el cor dona uostra faizo. quem chastia que no vir | ma razo“ (R, f. 43^{rb}; srov. Folchetto di Marsiglia 1999). K odlišnostem oproti kanonické verzi (užívané Perainovou) viz další text.

Tím, co Folqueta drží při jeho „námětu“ pro poetickou tvorbu, při „razo“, je tedy poslech vlastního hlasu. Ve verzi *R*, která oproti znění, jež užívá Perainová, v předposledním verši vypouští sloveso „port“ a ze slova „dona“ (dáma) tak v důsledku činí 3. osobu singuláru slovesa „donar“ (dávat), jehož podmětem je „boca“, je celá situace ještě jasnější – to ústa vkládají do básníkovy srdce obraz dámy, a brání mu tak tuto dámu (a svůj milostný námět) opustit. Čím déle zpívá, tím silněji se mu skrze vyslovované hlásky zpřítomňuje obraz ženy. Konkrétní orgán řádně plní svou funkci tak slouží k reglementaci lásky. Tělo dohlíží na srdce prostřednictvím úst a tato situace není podle Perainové nijak vzácná: „Důvod (*razo*) uvádějící do pohybu většinu středověkých milostných písní může být shrnut do dynamické tenze mezi *cor*, *cors* a *boca*, jinými slovy mezi láskou, lidským já a vyjádřením“ (Peraino 2011, s. 6).

V dalších slokách Folquetovy písně se ukazuje, že srdce se nemůže s vtištěným obrazem spokojit, ale vyráží z těla ven. Člověk bez srdce je ovšem zároveň člověkem beze smyslů a chová se podle toho:

Často na mě někdo mluví a stane se, že nevím, co je zač. Proto ať mě nikdo neobviňuje, pokud mě pozdraví a já mu neřeknu ani slovo (¶3, v. 28–30).⁴⁸⁴

Řeč rozeznělá pozdravem vyžadujícím odpověď se zde jeví nejen jako vnitřní kontrolní okruh těla, jež by se mělo držet svého tématu, ale rovněž jako prostředek vnějšího usměrňování. Pokud někdo nezvládne tuto zkoušku a neodpoví hlasem na hlas, lze ho na tomto základě obvinít z nedostatku dvornosti – Folquet v citované písni se snaží vyvázat právě z takového obvinění.

V Gaucelmově případě je funkce tohoto bezpečnostního okruhu znesnadněna, trubadúr na to však nedbá a (podle všeho poněkud lehkomyšlně) skřehotavým hlasem zpívá své vlastní písně.⁴⁸⁵ I proto stojí ve výrazném kontrastu vůči Girautovi de Borneill, dle vidy své tělo ke zpěvu neužívá, má na takovou práci lidi (ony dva muže, kteří s ním chodí po dvorech). Zůstává tak čistým básníkem srdce, slova a nezávazné hry.

Gaucelm zpívá odporně a přesto zpívá – zřejmě mu nechybí odvaha, ale soudnost a sebeovládání. Jeho odevzdanost různým puzením a podobám Fortuny se projevuje již v důvodu, proč se dal na žakéřskou dráhu:

Stal se žakéřem proto, že v kostkách prohrál všechno, co měl. Byl to člověk velmi objemný a tuze tlustý od jídla a pití, kvůli kterému ztloustl nade vši míru. Po dlouhou dobu měl velikou smůlu, co se darů a poct týče, protože přes dvacet let chodil po světě, kde jeho písně nikdo nechválil ani nechtěl.

A vzal si za ženu jednu markytánku, která s ním obcházela dvory a jmenovala se Guillelma Mniška. Byla velmi krásná a vychovaná a velmi ztloustla a ztučněla.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ „Com me parla mantas vetz sendeue. qieu no | say qe. el es. per so nuls homs nom nochayzo. sim saluda et ieu | mot non li so“ (*R*, f. 43^{rb}; srov. Folchetto di Marsiglia 1999).

⁴⁸⁵ To *R* formuluje výslovněji než jiné verze; srov. pozn. 476.

⁴⁸⁶ „[...] fes se ioglar perso car ac perdut | tot son auer a ioc de datz. homs fo mot larcs. e mot gros de | maniar. e de beure. per qe endeuenc gros otra mezura. mot fon | lonc tems desastrucs de dos e donor. que pus de .xx. ans anet per lomom | qel ni sas chansos no foro grazitz ni volgutx ¶ E pres moller una soudadeira qe menet ab si per cortz qe auia nom Guilhelma monia. fort | fo bela e ensenhada. e esdeuenc fort grossa & grassa“ (*R*, f. 1^{va}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 109–110).

Gaucelm hraje kostky, neovladatelnou hru vydanou Fortuně (jak o ní mluvil král Alfons v předmluvě k *Libro de juegos*).⁴⁸⁷ A nestačí, že ji hraje, on si na hru ještě sází svůj majetek, svěřuje jí pohyb peněz a hmot. Podobný přístup má patrně i ke svému tělu, neboť tloustne „nade vši míru“, tedy zcela nerozumně. Poprvé se na tomto místě setkáváme s hovorem o problematice uměřenosti a s obrazem nemíry jakožto překročení hranic. Gaucelmova tloušťka je, jak se zdá, tak kypivá, že nakazila i jeho manželku. Čtenářům se zde dává obraz hmoty přetékající meze, kterou je třeba zkrotit. Mimo jiné i proto, že člověku brání v tom, aby své dobré písně zpíval tak, jak se sluší, neboť je patrně pro svůj zjev či hlas odmítán.

S hrou vydanou osudu jde ruku v ruce ztráta míry. Míra (mezura) přitom od počátku „sporu o dvornost“ v západoevropských literaturách patří k základním vlastnostem dobrého dvořana, člověka, který se umí pohybovat mezi lidmi a zacházet se slovy, pokud možno tak, aby nikoho neurazil. Paolo Cherchi ve své studii o slavném traktátu *De amore* Andrey Capellana spojuje trubadúrskou koncepci míry s ciceronskou uměřeností (temperantia). Esencí takové uměřenosti je dle vlivného traktátu *Moralium dogma philosophorum*, připisovaného Vilémovi z Conches, „vláda rozumu nad pohlavní touhou a jinými nevhodnými pudy. Taková ctnost je ozdobou celého života a utišením každého nepokoje“ (I,D).⁴⁸⁸ Cherchi dále konstatuje posun, který tato ctnost urazila od Cicerónova „subjektivního“ pojetí ctností, které jednotlivci pomáhají žít dobře a v souladu se svou přirozeností, ke středověkému „objektivnímu“ pojetí, ve kterém jde hlavně o společnost a soulad v ní.⁴⁸⁹ Je základním kamenem dvorné výchovy, jejímž hlavním cílem je mimo jiné rovněž reprodukce takové společnosti, která umožňuje poetickou práci.⁴⁹⁰

Klasické kořeny této ctnosti v Ciceronově spisu *O povinnostech* zkoumá rovněž Aldo Scaglione, který hovoří o „kuriálním étosu“ (Scaglione 1992, s. 55) jakožto předpokladu pro biskupskou službu, při níž uměřený a dvorsky vychovaný tvor ovládá sebe sama a je schopen vést ostatní ke ctnosti. Stephen Jaeger dále upozorňuje, že v podobném smyslu hovoří Hugo od Sv. Viktora o „disciplině“ ovládající vášně zejména u stolu, tedy v onom centrálním bodu sdílené intimity a konzumace uměleckých statků uprostřed domácnosti. Hugonovo *De institutione novitiorum*, sepsané patrně nedlouho po roce 1120, představuje podle Jaegera prvního reprezentanta žánru středověkých příruček dobrého chování, v tomto případě zacíleného na nově přijaté klášterní bratry.⁴⁹¹ Cílem novice

⁴⁸⁷ Blakeslee upozorňuje v souvislosti s Gaucelmovou nešťastnou hrou na jeho báseň „S'om pogues partir son voler“ (BEdT 167,56; R, f. 89^{vb}); viz Blakeslee 1985, s. 222, pozn. 50. Srov. komentář ke třetí strofě písně v Gaucelm Faidit *et al.* 1989, s. 540.

⁴⁸⁸ „Temperantia est dominium rationis in libidinem et alios motus inportunos. Hec quidem uirtus totius uite ornatus omniumque perturbationum sedatio“ (Guillaume de Conches 1929).

⁴⁸⁹ Cherchi 1994, s. 47–48.

⁴⁹⁰ Srov. Cherchi 1994, s. 52–53, který sahá po termínu *paideia*. Proti jeho čtení *mezury* jakožto společenské ctnosti, která v zásadě splývá s dvorností, ovšem stojí názor Lazara, podle kterého představuje uměřenost především ctnost vnitřního ukáznění, zatímco společenské aspekty téže lidské mohutnosti označuje pojem dvornost, *cortezia* (Lazar 1964, s. 32). Podle Croppové je dvornost v trubadúrské poezii především „pomocnou kvalitou, která vytváří klima příznivé pro lásku“ (Cropp 1975, s. 101).

⁴⁹¹ Srov. Jaeger 1994, s. 248.

vstupujícího do svatoviktorské komunity není podle Hugona i podle *Liber ordinis Sancti Victoris* z téže doby instituce, která by jednotlivci umožnila vzepnout se ke spáse, ale především *společnost* v několika významech onoho slova. O Boží milost a „vstup do vaší společnosti“ žádá novic (ležící v prostraci) opata a ten mu následně přeje, aby jej „Bůh přijal do společnosti svých vyvolených“ (Jaeger 1994, s. 249). Komunita vyvolených a komunita pozemská tak v tomto případě splývají v jedno – a to rovněž prostřednictvím mravů, díky nimž u Svatého Viktora vzniká obraz církve „zvítězilé“.

Kláštevní stůl ovšem není jen místem, na kterém se komunita schází k jídlu, ale také prostorem pro příjem slova, totiž toho Božího při pravidelné lektuře. Spojení místa, jídla a slova je tu tedy podobně silné (ačkoli jinak zacílené) jako při dvorské hostině. I zde se při jídle a poslechu mají upevňovat hierarchie či posilovat pocit sounáležitosti a bezpečí, hlavně zde však *tělo nesmí stát v cestě distribuci slova*. Jeho kázně přitom u viktorinů nejde cestou askeze: člen této stolní, řeholní a oltářní společnosti podle *Liber ordinis* především nesmí na ostatní působit odstrašujícím dojmem, ke svým bližním se má chovat jemně, jít svými mravy příkladem celému řeholnímu společenství a pokud by snad někoho urazil, má se ihned omluvit. Proto také Jaeger srovnává tuto soustavu prvotních zdvořilostí se scénami z dvorských románů, v nichž do dvorského kruhu přichází nový člen.⁴⁹²

Výpovědi o uměřenosti a dvornosti shromážděné přímo v rukopisu *R* dovolují rozlišit tři základní polohy či orientace této ctnosti. První z nich se týká především úlohy a možné funkce slova uprostřed společnosti a je exemplifikována v Marcabrunově písni „Cortesamen vuoill comensar“ (BEdT 293,15; *R*, f. 5^{rb}), ležící na prvním foliu zpěvníkové části *R*. V závěru rukopisu, v jeho „nelyrické“ partii nacházíme učenou báseň „Si tot non es enquist“ (BEdT 309,5; *R*, f. 127^{vd}–129^{ve}) trubadúra jménem N’At („pan At“) de Mons, jednoho z korespondenčních partnerů Alfonse X. N’Atův text je zachován pouze v rukopisu *R*, odjinud jej neznáme, a předvádí uměřenost jakožto jednu z doprovodných kvalit lidského intelektu, která zakládá možnost reflexivity a poučení se z vlastních chyb. Jako taková není nijak specificky dvorská, ani nesouvisí s láskou, ale nabízí se každému člověku k pěstování. Vedle „verbální“ a „intelektuální“ podoby mezury pak nacházíme její chápání „tělesné“ či týkající se žádoucí podoby vztahu duše a těla, vnitřku a zevnějšku. Právě z tohoto třetího úhlu pohledu je dle mého názoru třeba číst Gaucelmovu *vidu*.

Určitý vhled do problematiky nabízí píseň Guillema de Montaignagol „Qui vol esser agradans ni plazens“ (BEdT 225,13; *R*, f. 38^{vb}), věnovaná možností působení jedince na ostatní lidi tak, aby nebyl ani dokonale vytríbený, co se mluvy týče, ani intelektuálně nedostižný, ale především „příjemný“:

Ten, kdo chce být příjemný a potěšující, ať ráčí hovořit a konat všem ke cti podle toho, co každému přísluší. A ať není příliš povýšený, ani hodný pokárání, ale naopak ať se drží uměřenosti a zdrženlivosti a ať je v nitru stejný jako navenek, neboť jinak by se musel každý dobrý člověk stydět za hanebné myšlení i slova [...].

⁴⁹² Srov. Jaeger 1994, s. 251.

Mezi lidmi se nic netěší takové vděčnosti jako uměřenost, neboť hodnota člověka nezávisí na ničem jiném než na tom, jakou má kdo váhu podle své moci. Uměřenost je tak právě tím, co vyrovnává „příliš málo“ s „příliš mnoho“. Poznání ji tvoří mezi těmi dvěma a z obou těchto neřestných stavů činí ctnost, když při přemáhání chyb osekává zlé věci. (§1 a 3; v. 1–8, 17–24)⁴⁹³

Příjemnost se zde zakládá na ekvivalenci mezi vnitřkem a vnějškem, vnitřek je přitom označen stejným ambivalentním termínem „cor“, jaký užíval Folquet de Marseilla. Tato upřímnost však jedinci nedává volnost k tomu, aby si říkal cokoli chce, „co na srdci, to na jazyku“, ale naopak jej má motivovat k neustálé práci na sobě, která jeho vnitřní hnutí uvede do souladu se zlatým středem, který má být ustaven uměřeností uprostřed světa ovládaného bohatstvím, urozeností a mocí (jež jsou zde soustředěny do jediného pojmu „ricor“). Bez účasti těla a srdce nebudou výsledky řeči trvalé, i kdyby směřovaly k těm nejvznešenějším cílům.

Uměřenost, *mezura* či ve středohornoněmecké literatuře *mâz*, se v té či oné podobě objevuje ve vernakulárních literaturách celé západní a střední Evropy a jako taková překračuje obzor této práce. Souvislost míry a těla je nicméně přítomna i v *Cantigas* a srovnání s *R* v tomto bodě odhaluje další specifika mariánského trobar a mariánské kurtoazie v kontrastu ke křehce světské tvorbě. Guillem de Montaignagol ostatně svou výše citovanou píseň zakončuje věnováním králi Alfonsovi jakožto panovníkovi, v jehož državách „vždy každý dobrý člověk najde ocenění“ a který svými činy „dovede ctít své místo i sebe sama“ (§6; srov. Guilhem de Montanhagol 1964, v. 49–51).⁴⁹⁴

Slovo „mesura“ se v zázračných vyprávěních objevuje poprvé jako označení krejčovské míry, tedy míry „tělesné“ v tom nejpřímějším smyslu. Alfonsovu patronovi Hildefonsovi, toledskému arcibiskupovi, tak Maria posílá „oblek, který přinesla z ráje, dobře ušitý podle jeho míry, protože svůj důvtip věnoval tomu, že ji chválil v noci i ve dne“ (CSM 2; Alfonso X, el Sabio 1986, v. 10–15).⁴⁹⁵ Vzhledem k důležitosti této písně pro ustavení Alfonsova poetického projektu se sluší podržet tento význam v paměti i při zkoumání dalších výskytů tohoto slova v *Cantigas*, kde se obvykle objevuje ve významu lidské míry na světě – a tedy míry, kterou Maria jakožto bohorodička a nejlepší reprezentantka lidského rodu dokonale naplňuje a je schopna přesáhnout. Alfonsinští autoři ji titulují do slova jako „Pannu míry plnou“.⁴⁹⁶ Ve spojení s Gaucelmovým příběhem je zajímavější

⁴⁹³ „Qui vol esser agradans e plazens. a totz | vuelha dire e far onors. Acadau si col deuers er lor | enosia aotios ni repredens. ans aiab se mezure abstintensa | e siaytal en cor. com en paruensa. car atressi deu esser | vergonhos. de mal pessar co del dir totz hom bos. [...] ¶REs tant non es grazit entre las gens. con mezura car | als non es valors. mais com valha segon qer sa ricors. car mezura non es mas solamens. so qe de pauc e de trop tol | falhensa. qentraquest dos la forma conoisensa. en fa uertut | daqestz vizis abdos. tolen los mals. can bat las falhizos“ (*R*, f. 38^{vb}; srov. Guilhem de Montanhagol 1964). Verze v rukopisu se drží té kanonické, jediný rozdíl shledávám na konci třetí sloky, kde v *R* leží sloveso „batre“.

⁴⁹⁴ „¶Reys castelas uos tenetz tal | tenensa. on totz hom bos troba tostems valensa. e vos faitz | ne rixx fatz e cars e bos. don sabetz ien onrar lo luoc e vos“ (*R*, f. 38^{vb}).

⁴⁹⁵ „Deu-ll' hũa tal vestidura | que trouxe de Parayso, | ben feyta a ssa medida, | porque metera seu siso | en a loar noyt' e dia.“

⁴⁹⁶ „comprida de medida“; tak v CSM 224 a 336. Srov. dále CSM 68, 170, 176, 301, 364, 382, 383, 391, 392. Překročení míry se příležitostně přiznává jednotlivým Mariiným vlastnostem či jejich realizacím – v písni, již nacházíme pouze v rukopisu *To* (*To* 79), se tak např. hovoří o „nadmíru krásném“ Mariině obraze v Konstantinopoli (*fegura* [...] *fremosa*

užití opaku míry, slova „desmesura“. Rozdíl mezi dvorskou nemírou trubadúra, jehož tělo praská ve švech,⁴⁹⁷ a nemírou ve vztahu k dámě, která garantuje celý svět, se nejvýrazněji projevuje v písni „Fol é a desmesura“ (CSM 149) o německém klerikovi, který nevěřil, že svatá hostie se skládá z čistého Kristova těla, a stal se proto „nezměrným bláznem“.⁴⁹⁸ Pochyby o Kristu však tento kněz naštěstí kompenzuje mariánskou oddaností a každý den se ke světici modlí, aby jej pochyb zbavila, což ona nakonec skutečně učinila. Jednou v sobotu se mu zjevila a přesvědčila jej, že synek v jejím náručí je skutečně tím, co kněz „jí, láme na tři díly a zapíjí jeho krvi“.⁴⁹⁹ Pak mu dítě podala k přijímání; Ježíšek se však předtím proměnil zpět na oplatku, neboť „slabý člověk by si hnusil pojídání dítěte nebo pití jeho krve“.⁵⁰⁰ Ta pravá míra, se kterou se lze obrátit k panenské světici, je tedy v důsledku míra nemírná – její moc jakožto absurdní bohorodičky je taková, že dokáže zaštitit i dokonale nemírné obrazy spojené s tělem jejího Syna. V tomto případě je evidentně patřičné přijmout nepatřičnost.

Gaucelmův příběh nakonec končí dobře, manželka Guillelma s ním zůstává a oba nacházejí útočiště u markýze z Montferratu, který jim dává vše, co potřebují, je schopen prohlédnout nevzhlednou tělesnou schránku tohoto trubadúra, a funguje tak jako dobrý garant dvora i všeho, co se na něm děje. Na rozdíl od Uka Bruneta či Folqueta de Marseille nenalézá Gaucelm klid v církevním prostředí, ale nachází dobrý útulek u jednoho dobrého pána na tomto světě, se kterým je zřejmě nerozdělí žárlivost, jako tomu bylo v příběhu o Peirolovi. Dvůr montferratského markýze je natolik bezpečný a silný (anebo je postava obtloustlého trubadúra s markytánkou po boku natolik komická), že dokáže přijmout i jednoho nemírného trubadúra, který hraje v kostky a vzdává se otěží nad svým tělem. Po optimisticky vyznívajícím vidě však následuje *razo* o „špatné písni“ složené „uprostřed bolesti“, jež se stala „poslední písni, jakou kdy pan Gaucelm složil“. I zde, ve světě ponořeném do těla a neohlížejícím se příliš na problémy, které tento ponor způsobuje (jak je ukázáno na Gaucelmově zpěvu) není vyvázán z obecné tendence ke smutku, která životopisy řídí.

sobre mesura; CSM 405; Alfonso X, el Sabio 1989, v. 21, 23). Absence této písně v dalších verzích sbírky však může svědčit o tom, že Alfons chtěl spojení Marie s nemírností spíše oslabit.

⁴⁹⁷ V této souvislosti srov. CSM 315. Marie v ní zachraňuje nemluvně, které spolkl celý pšeničný klas a jeho „břicho nesmírně narostlo“ (ventre lle creceu sen mesura; Alfonso X, el Sabio 1989, v. 30).

⁴⁹⁸ „Fol é a desmesura | quen dulta que tornada | a Ostia sagrada | non é en carne pura“ (CSM 149; Alfonso X, el Sabio 1988, v. 4–7). Jedná se o refrén písně. Viz Bollo-Panadero 2008, s. 164–165, k politické zacílenosti této písně a jiných, jí podobných eucharistických zázraků.

⁴⁹⁹ „Est' é o que tu comes, onde fazes tres partes, | e beves do seu sangue“ (CSM 149; Alfonso X, el Sabio 1988, v. 48–49).

⁵⁰⁰ „Ome mesquynno | [...] terria por crua cousa comer minyo | ou beber de seu sangue“ (CSM 149; Alfonso X, el Sabio 1988, v. 59–61).

4.5 Slova v komnatě (Guillem de Saint Leidier a další exempla dvorné praxe)

Většina přítomných vyprávění o trubadúrech má podobu *exempel* v zásadě odrazujících od lásky, či alespoň upozorňujících na nutný nesoulad mezi provozováním milostné poezie a usedlým, řádným životem. Třetí v pořadí, Guillem de Saint Leidier, miluje dámu, již má v lásce i jiný muž. Ústředním tématem jeho životopisu je upřímnost v lásce a její prospěšnost. Na rozdíl od předchozích dvou trubadúrů se Guillem narodil do bohatého rytířského rodu, jako první z tvůrců v rukopisu je charakterizován svou dvorností.⁵⁰¹ Životopis vypráví o tom, že se s vdanou markýzou z Polignaku⁵⁰² a s panem Ugem Marescalem všichni tři navzájem oslovovali „Bertran“ a neměli mezi sebou žádná tajemství, „a ti tři Bertranové zažívali po dlouhou dobu velikou radost, ale Guillem došel k velikému zármutku, protože se proti němu druzí dva Bertranové velmi prohřešili“.⁵⁰³ Po životopise následují dvě *razo* ve zvláštním pořádku. To první specifikuje zmíněné „velké provinění“ dvou Bertranů vůči třetímu a vypráví o tom, že markýza začala na Guillema žárlit a přesvědčila pana Uga, aby se s ní pomiloval přímo v Guillemově posteli. Zprávy o tomto činu se rychle rozšířily a vyslechl si je i sám Guillem. Zesmutněl kvůli tomu, ale před markýzou a panem Ugem se tvářil statečně, jako by o ničem nevěděl, a donutil se k tomu, aby začal sloužit jiné ženě, markýze z Rousillonu.⁵⁰⁴ Druhé *razo* pojednává o tom, jak Guillem přiměl manžela markýzy z Polhonaku, aby jí zazpíval jeho milostnou kancónu, a tak splnil její přání a ona jej přijala za svého rytíře.

Dvornost jde v tomto textu ruku v ruce se schopností užívat slova. Zatímco Girautův projev byl především srozumitelný a sdělný, vzdělaný a dvorný Guillem dovede slovy především mást. Ve *vidě* se svými spiklenci v lásce mate svědky vztahu a čtenáře poezie pomocí společného *senhalu*. Uvnitř kruhu spiklenců se hraje s odkrytými kartami, což je umožněno pevnou hranicí vymezenou cizím jménem Bertran. Guillem však, jakožto trubadúr a zároveň muž mocný ve světě a zavázaný světu, komunikuje dvorným způsobem i mimo tento kruh, dvoří se hraběnce z Rousillonu, „které všichni velcí pánové a baroni vzdávali tuze velkou čest a Guillem více než kdokoli jiný“.⁵⁰⁵ Patrně tak naplňuje předpoklady své společenské vrstvy, jsa bohatým kastelánem, a v rámci komunity okolních šlechticů vyniká, podobně jako vynikl Giraut de Borneill mezi trubadúry. Prvenství mezi držiteli moci nad ostatními lidmi však porušuje rovnováhu ve tříčlenném kroužku Bertranů. Následkem Guillemovy poetické aktivity totiž žárlící markýza z Polignaku „najisto uvěřila“, že je milencem markýzy z Rousillonu, a s ní „všichni lidé, ačkoli tomu tak

⁵⁰¹ Fo mot honrat homs e bos cauayers darmas. e larx dauer e | gen ensenhat e cortes (R, f. 1^{ra}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 177). Oproti kanonické verzi je *vida* v R zkrácena o informaci, že Guillem byl rovněž velmi milován a ceněn jako věrný milovník (fis amaire; viz též podrobné srovnání verzí životopisu v Guillem de Saint-Didier 1956).

⁵⁰² De polhonac (R, f. 1^{ra}). Jde o Polignac v departementu Haute-Loire (Boutière – Schutz 1950, s. 389–390).

⁵⁰³ Estero en mot gran a | legrier lonc temps. los tres bertrans. mas .g. tornet en gran triste | za. car li doy bertran fero gran falha contra en .g. (R, f. 1^{ra}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 178).

⁵⁰⁴ Esforset se fort de servir la | comtessa de rossilho (R, f. 1^{ra}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 182–183).

⁵⁰⁵ „Tug li | gran senhor el baro li portauon mot gran onor. e en .G. mais que | tug“ (R, f. 1^{ra}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 180).

nebylo“.⁵⁰⁶ Takto zmatena zosnovala svoji pomstu a ulehla se třetím „Bertranem“ přímo „v domě pana Guillemma, v jeho komnatě a na jeho lůžku“.⁵⁰⁷ Dokonalá rovnost a vzájemná otevřenost Bertranů se tak na konci příběhu stává podkladem pro záměnu působící bolest v samém srdci toho nejsoukromějšího a nejbezpečnějšího prostoru, jímž mohl pan Guillem jako „kastelán“ odvozující své jméno i jmění od onoho domu, v němž k pomstě došlo, disponovat. Žárlivá markýza tak v zásadě užívá ke své pomstě nepevnost pouta mezi lidmi (muži) a jejich slovy, již v dalším retrospektivním razu užívá sám Guillem k tomu, aby tutéž markýzu sám získal pomocí slov básně, která k ní pronesl její vlastní manžel, aby ji nevědomky požádal o lásku pro Guillemma. Druhé razu tak končí šťastně, markýza Guillemma přijímá za svého rytíře, o dalším vývoji jejich vztahu je však čtenář informován z předchozích textů, a proto bude takovou doušku jen těžko považovat za šťastný konec – závěrečný text v sérii spíše nabízí svědectví o kořenu Guillemova utrpení a ostudy.

Pořadatel na samém konci upozorňuje čtenáře obvyklou formulí, že dále v rukopise „naleznou něco z jeho canson“.⁵⁰⁸ Jak u Girauta de Borneill, tak u Peirola přitom mnohem obecněji nabízel „něco z díla“ příslušných trubadúrů (de sa obra) a stejným obratem zakončil valnou většinu přítomných životopisů.⁵⁰⁹ K tomuto spojení potenciálně matoucí, fiktivní mluvy, která má ovšem reálné následky, s konkrétním žánrem, se obrátíme níže, v souvislosti s prvními básněmi Girauta de Borneill, vynálezce tohoto způsobu promluvy. Prozatím však podržme v paměti, že Guillem, muž, který vytvářel ze slov umělé světy, je zde explicitně spojen pouze s jedním trubadúřským žánrem – s tím, který na jednu stranu pomáhá mluvčímu získat sociální status,⁵¹⁰ na druhou stranu se (dle konsensu současných badatelů) pojí s uzavřenými, autoreferenčními systémy výpovědi, o jejichž pravém smyslu či směru apelování není snadné rozhodnout. Pierre Bec tak na příkladu díla Bernarta de Ventadorn (zejm. jeho „Ja mos chantars no·m er onors“; BEdT 70,22; R, f. 59^{rb-va}) pojednává o dialektické dynamice cansony, v níž neustálá a neřešitelná společná přítomnost protikladů reprezentovaných především základní polaritou bolesti a radosti ustavuje rétorickou situaci, která „překračuje možnost jakékoli subjektivity“ (Bec 1971, s. 108), neobsahuje narativní složku (opozita nenásledují jedno po druhém v časové posloupnosti) a namísto vyprávění nabízí rytmickou „dynamiku životních procesů či zaklínání“ (tamtéž, s. 137).⁵¹¹ U takové dynamiky nelze rozhodnout, který

⁵⁰⁶ „Don ela (tj. markýza z Polignaku) nac ge- | lozia e crezet sert qe fos sos drutz. e tota la gen o crezia. mas | non o era“ (R, f. 1^{ra}).

⁵⁰⁷ „A mayo de .G. iazer en sa cambra e el sieu lieg“ (R, f. 1^{ra}).

⁵⁰⁸ „Aysi a de sas chansos“ (R, f. 1^{rb}).

⁵⁰⁹ Srovnatelné spojení nacházíme u Folqueta de Marseille na témže foliu: „Zde naleznete jeho cansos, z nich první je Per deu, amors, be sabetz veramen“ (et aysi trobaretz de las sujas chansos. la qual es premieyra. Per dieu amors be sabetz ueramen; R, f. 1^{rb}). Soubor Folquetových děl v rukopisu následně skutečně začíná od této písně (BEdT 155,16; R, f. 51^{va-b}).

⁵¹⁰ K této funkci *cansos* srov. Paterson 1999, s. 28–32.

⁵¹¹ Jako klasické čtení *canso* prezentuje tuto Bekovu interpretaci Kay 2001, s. 3–4. Komplementární životní procesy, které souvisejí s plynutím času, samy o sobě však nejsou historické, ale cyklické, evokuje Bec ve svých interpretacích poměrně často, když např. ve spojení s bolestí hovoří o „noční straně básnického vyvěrání“ (*côte nocturne de l'effusion lyrique*; Bec 1968, s. 545). „Radost“ pak představuje „denní stranu“ téhož výtrysku (Bec 1969, s. 33). Srov.

z vrcholů dominuje, zda „nádech“ nebo „výdech“, „diastola“ či „systola“, „deprese“ či „euforie“.⁵¹² Z hlediska zkoumání bezpečí lásky se v této biografii poprvé objevuje obraz komnaty a lože jakožto ideálního centra soukromého bezpečného prostoru, které se může snadno změnit ve zdroj nebezpečí. Komnata, „cambra“, zde náleží mocnému muži, zatímco jinde (např. v životopise Guillemu de Balaun na konci zdejší biografické řady) se obvykle jedná o komnatu dámy; Catherine Léglu upozorňuje, že toto slovo samo může označovat celé spektrum věcí spojených se ženstvím a jeho receptivitou – od vulvy po Pannu Marii.⁵¹³ I v soukromí (a zejména tam) tedy vždy hrozí, že do lásky vpadne hrůza a dáma, která přichází do milencovy ložnice, nejedná vždy tak, jak by jemu bylo libo.

Většina ostatních životopisů se nese v podobně chmurném duchu. Sedmý v řadě přichází Bernart de Ventadorn, aby tísněn světem vstoupil do kláštera v Dalonu, tam umírá. Vida končí prohlášením zapisovatele Uka de Saint Circ (v rukopisu uc de san tric), že mu materiál k uspořádání životopisu poskytl „syn vikomtesy, kterou Bernart miloval“. K devátému, Raimonovi de Miraval, se váže velmi obsáhlé vyprávění, ve kterém nacházíme mimo jiné rovněž zprávu o křížové výpravě proti albigenským. Na konci přichází utěšení v podobě paní Bruneisen de Cabaret, která „touží po slávě a po dobré pověsti“, a proto se Raimona ujímá, aby o ní zpíval a její slávu rozšiřoval. Ambivalentní moc Raimonových slov však byla zřetelná již v předchozím razu, kde Raimon poslal píseň aragonskému králi a on vyslyšel jeho žádost a přišel na pomoc toulouskému hraběti. Vše skončilo u Muretu, kde byl král zabit Francouzy i s tisícem rytířů, které měl s sebou.

Peire Vidal, o němž je řečeno, že zpíval nejlépe ze všech, ve svém příběhu posiluje vazbu hlasu a těla, jíž jsme si povšimli již u Gaucelma Faidita. Na konci rozměrného textu tak nacházíme příběh o tom, jak se kvůli aragonskému králi Alfonsovi a paní Lobě („Vlčici“, jež vystupovala již ve vidě Raimona de Miraval) Peire převlékl do vlčí kůže, jako vlk byl pokousán psy a zbit pastýři a na hrad jeho dámy jej donesli polomrtvého. Pak byl uzdraven na náklady manžela dámy a všichni se zasmáli jeho podařenému bláznovství. Jeho poslední píseň nicméně začíná (a razo končí) slovy: „Přestal jsem zpívat kvůli hněvu a bolesti“ (De chantar m'era laissatz; BEdT 364,16).

Vida Aimerika de Peguillan končí chválou bezpečného přístavu u kastilského krále Alfonse, po ní se vypráví příhoda o tom, jak Aimeric strávil deset dní v tělesných radovánkách u jedné měšťanky z Toulouse, kam se vetřel v přestrojení za bratrance kastilského krále a pod záminkou nemoci. Na toto a podobná vyprávění o relativně bezpečném pro-

těž jeho názor na nečasové sny jakožto významný prostředek k „navození míru mezi duší a tělem“ pro trubadúry stížené nočními úzkostmi (Arnaud de Mareuil 1961, s. 59).

⁵¹² Na jiném místě hovoří Bec o cyklotymním charakteru *fin' amor*. „Radost“ (joi) a „bolest“ (dolor) hrají v této cyklotymii roli „dvou siločar (izotopií), které se navzájem vyvažují a podpírají v polaritě, která je zároveň jednoduchá a (z poetického hlediska) účinná“ (Bec 1968, s. 545). Tato „účinnost z poetického hlediska“ ovšem nepůsobí směrem k jasnému smyslu či vektoru ani v případě tak zřetelné finality, jako je smrt – i při pojednávání o mučednictví lásky „psychologická dvojznačnost“ *fin' amor* uniká všem pokusům o konstrukci antinomie a vede do totální neurčenosti; cílem je „*balansa*, syntéza protikladů“ (Bec 1968, s. 566).

⁵¹³ Viz Léglu 2010b, s. 291–292.

storu za Pyrenejemi se patří vzpomenout při promýšlení Marcabrunova „Lavadoru“ v písňové části rukopisu.

Vyprávění o životě Arnaut de Maroill ústí do plačtivého rozloučení s dámou a písně o sladkém utrpení (Mout eron dous mei consir; BEdT 30,19). Podobným směrem jde i svědectví o Arnautu Danielovi a jeho nenaplněné ale poeticky produktivní lásce k manželce Guillemu de Buovilla. Následující *razo* nicméně představuje Arnauta jako zloděje písní, o jehož bezpečí pečuje anglický král Richard v dalším obrazu zastřešující moci. Následující stručná *vida* Aimerika de Belenoi končí zprávou o jeho smrti v Katalánsku.

Po něm následuje Bertran de Born. Jeho životopis je zde ve srovnání s jinými verzemi velmi stručný. Bertrana představuje jako trubadúra, který neustále dmychal sváry v anglické královské rodině a přišel o rozum, když zemřel „mladý král“ Jindřich, syn Jindřicha II. Plantageneta. Nakonec vstoupil do cisterciáckého řádu, kde zemřel.

Monge de Montaudou, „Mnich z Montaudonu“, začíná svůj příběh jako montaudonský převor, který pomocí darů od světských pánů svůj klášter velice zvelebil. Pak se odebral ke dvoru aragonského krále, kde na královský příkaz „jedl maso, a věnoval se lásce a zpíval a skládal písně“. Nakonec se však k řádovému životu vrátil, převzal klášter ve španělské Villafrance a tam také zemřel. Podobně jako Girautovi de Borneill se mu tedy podařilo opustit „latinskou“ sféru církve a opět se do ní vrátit. Jeho příběh je ovšem jedinečný jak mezi ostatními vidami, tak také tím, že cestu tam a zpátky podniká jen jednou, nevrací se „každou zimu do škol“. Namísto cyklické existence Girautovy žije historicky – a na rozdíl od Girauta také explicitně umírá.

Sedmnáctý autor Gausbert de Poicibot našel při návratu ze Španěl svou manželku v chudobném hampejzu. „A kvůli té velké bolesti přestal skládat písně i zpívat.“

Peire Rogier slouží jako další příklad prezentace Iberského poloostrova jako bezpečné země. Po zklamané lásce odešel do Španělska, kde u dobrých králů Alfonsů (kastilského a aragonského) dosáhl světské slávy, „ale potom vstoupil do grandmontského řádu a tam zemřel“.

Ve vidě o devatenáctém Raimbautovi de Vaqueiras praví, že zemřel v Soluňském království, založeném jeho patronem Bonifácem I. z Montferratu, vůdcem IV. křížové výpravy. Tato informace se ještě opakuje v připojeném *razo* pro píseň Peira Vidala „Tant an be dig del marques“ (BEdT 364,47).

Pons de Capdoill se po smrti své paní stal křižákem a jako takový zemřel. Následující *razo* vypráví o Ponsově neúspěšném pokusu zvýšit touhu oné dámy pomocí předstíraného přechodu k jiné paní; tento příběh končí šťastně.

Perdigonova *vida* je příběhem muže z druhé strany barikády, straníka křižáků při výpravě proti albigenským. V jeho životopise se opět vypráví o bitvě u Muretu, kde padl aragonský král Petr. Nakonec však byla toulouskému hraběti navracena země; Perdigo si

pak „netroufal ani vyjít z domu“ a nakonec zemřel jako cisterciák. K následující vidě Peira d'Alvergne se vrátíme v písňové části rukopisu.

Triadvacátý trubadúr, Raimon Jordan, byl zraněn v bitvě a ve vážném stavu donesen do svého sídla. K jeho milence se doneslo, že na zranění zemřel, a kvůli tomu opustila světský život a dala se k patarinům. Raimon „se uzdravil ze svého zranění a jakmile se dozvěděl, co ta paní učinila, jala ho kvůli tomu taková bolest, že od té chvíle neučinil žádný vers ani kancónu“. Zraněním těla se věnuje i následující příběh o milostném bláznovství Guillemu de Balaun, který se rozkmotřil s dámou, a nakonec se s ní opět smířil v jedné komůrce hradu Jaujac. Musel se však předtím na její přání zmrzačit. Stejnou linii dovádí ještě dál pětadvacátý příběh v pořadí věnovaný Guillemovi de Cabestaing, trubadúrovi, jehož srdce bylo předloženo k jídlu jeho dámě. Příběh končí smrtí obou milenců i zlovolného manžela Guillemovy dámy. Slova o smrti Guillemu a jeho milenky rukou žárlivce se totiž šíří mezi příbuznými, ale také mezi všemi „věrnými milenci“, až zpráva dojde až k aragonskému králi. Ten ji slyší a vzápětí jedná, mstí se smrtí za Guillemovu smrt.⁵¹⁴

4.6 Kořen dvornosti (Savaric de Malleo)

Po Guillaumově hrůzném exemplu o působení slov na těla přichází dvacátý šestý a poslední trubadúr v řadě životopisů, Savaric de Malleo, který je v *R* představen prostřednictvím dvou textů klasifikovaných obvykle badateli jako *razos*,⁵¹⁵ která se ovšem v žádném jiném rukopise nevyskytují a jejich rubrika v *R* se nijak neliší od ostatních obsažených biografických textů (*la vi-| den sauaric*). První z nich se věnuje písni, která má k problematice hry co říci již podle svého názvu.

Pan Savaric de Malleo vyrazil na Benauges spatřit vikomtesu, mou urozenou paní Guilhermu, a jal se jí dvořit. Přivedl s sebou pana Eliase Rudela, pána na Bragairaku, a pana Jaufreho Rudela z Blaye. Všichni tři od ní žádali lásku a ona také každého z nich učinila svým rytířem. A nikdo z nich to nevěděl o druhém. Všichni tři byli usazeni nedaleko od ní, jeden z jedné strany, druhý ze druhé a ten třetí naproti ní. ¶A ona, jako ta nejvášnivější žena, jakou kdy kdo viděl, počala na pana Jaufreho Rudela z Blaye zamilovaně hledět, neboť seděl naproti. A panu Eliasi Rudelovi z Bragairaku stiskla ruku a velmi milostně za ni zatáhla. ¶A mému pánu Savarikovi de Malleo šlápla na nohu, usmála se a zavzdychala. Žádný z nich neznal potěšení těch druhých dvou, dokud odtamtud neodešli. A pak pan Jaufre Rudel vypověděl panu Savarikovi, jak na něj dáma hleděla, a pan Elias Rudel vyprávěl o té ruce. ¶Jakmile pan Savaric uslyšel, že každému z nich způsobila tolik potěšení, zarmoutil se. A sám nemluvil o tom, co dáma učinila jemu, ale obrátil se na Gaucelma Faidita a na pana Uga de Baccalaria, aby jim písni vypověděl, komu že paní způsobila víc potěšení a lásky. ¶A ta píseň začíná slovy: ¶„Gaucelme, tři milostné hry“.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Jean-Michel Caluwé upozorňuje, že v některých rukopisech cirkuluje zpráva o Guillemově smrti explicitně jako „novella“ a jako takový nachází své místo i v Boccacciově *Dekameronu* (Caluwé 1989, s. 22).

⁵¹⁵ Srov. např. Holmes 2000, s. 29.

⁵¹⁶ „EN sauaric de mal leo fo vengutz a ben auiaz per vezer la vescon|tessa ma dona na guillerna, et el entendia en ela. e tray ab luy nel|lias rudels senher de bragairac. en iaufre rudelh de blaya. totz | tres la pregauo damor. & enans cayso fos elauia cascun tengut per | son cauayer e lun non o sabia de lautre. tug tres foron assetatz pres | dela lun duna part lautre dautra lo ters denan ela. caseus dels | la esgardaua amorozen. ¶ Et ela com la pus ardida dona | com anc vis comenset ad esgardar en iaufre rudelh de blaya a|morozamen car el sezia denan. et an elias rudelh de bregayrac pres | laman & estreis lal fort amorozen. ¶ Et a mossenhen savaric | causiget lo pe rizen e sospiran. negus non conoc lo plazer lun | delautre entro qen foron partitz. qen iaufre rudelh o dis an savaric | com la dona laua esgardat. en elias

Na dvůr zde přicházejí tři trubadúři a teprve na konci příběhu se dozvídáme, že se z nich během setkání s vikomtesou stali hráči. Celou situaci má v ruce vikomtka, která se chová tak, jak bychom čekali od opěvované světské dámy – dělá si, co chce. Lucia Lazzeriniová upozorňuje, že vyvolaný spor „působí směšně, ve skutečnosti má však učenec základ“ (Lazzerini 2010, s. 139), totiž biblickou pasáž z knihy Přísloví.

Ničemný člověk, muž propadlý ničemností, má plná ústa falše, mrká očima, nohama cosi naznačuje, svými prsty ukazuje. V srdci má proradnost, osnuje zlo v každém čase, vyvolává sváry. Proto náhlá pohroma ho stihne, bude nenadále rozdrčen a nezhojí ho nikdo (Př 6,12–15, ČEP).⁵¹⁷

Vikomtesu tedy lze číst jako biblického „ničemníka“ či (dle Vulgáty) „odpadlíka“ (*homo apostata*) či nestydatou ženu (*quadam inpudica*) dle Isidora (*Etymologiae* I,26), který biblickou charakteristiku přejímá. Tři příchozí trubadúři jsou nevědomky postaveni do role konkurentů, kterou by si pravděpodobně sami nevybrali. Utajení, jímž vikomtka halí celou záležitost, jí propůjčuje moc, která může podle biblického výměru působit velmi destruktivně, ničemně. Savarikovi se však daří přirknout celé záležitosti podobu hry – především díky tomu, že začal s ostatními trubadúry o celé záležitosti hovořit. Přímá rozmluva s přímými aktéry mu však působí smutek. Teprve v písni složené ve spolupráci s jinými bytostmi lze o události na hradě vypovídat jako o „hře lásky“.

Schopnost převést vlastní bolest do písně a do hry určené ostatním, kteří na rozdíl od Jaufreho a Eliase nejsou zainteresováni na jejím výsledku,⁵¹⁸ patrně leží v kořenu prohlášení Savarika za toho nejdvořnějšího člověka na světě, jež nacházíme ve druhém *razo*, pokud je nechceme číst jako fragment – což pravděpodobně činit nemusíme, ani když přihlédneme ke kanonické verzi jeho životopisu z rukopisů *I* a *K*, kde je kromě jeho štědrosti⁵¹⁹ a potěšení z lásky⁵²⁰ mezi ostatními ctnostmi vyzdvihována i Savarikova dvornost a láska ke dvornému prostředí.⁵²¹

Pověděl jsem vám, že pan Savaric byl jako kořen veškeré dvornosti na světě, a co se týče všech dobrých činů, které by jeden mohl čekat od šlechtice. On byl ve všem mistr. A po dlouhou dobu miloval a ctil jednu urozenou paní z Gaskoňska, mou paní Guilhermu de Benauges, která byla ženou pana P. de Gavaret, který byl vikontem z Beraumes a pánem na San Macari a v Lengu. A mohu pravdivě prohlásit, že pro tu paní velmi dlouho konal dobré skutky. Ta paní ho notnou dobu mátla svými bláznivými sliby a líbeznými vzkazy, dávajíc mu tak okusit radosti. A mnohokrát jej donutila pospíchat z Poitiers do Gaskoňska po moři i po zemi, a jakmile dorazil, dokázala ho podvést falešnými důvody, aby mu nemusela působit potěšení lásky. A on byl do ní tolik zamilovaný, že nerozeznal její faleš, ale jeho přátelé mu ji pomohli roz-

dis o del ma. ¶ En sauaric | cant auzi que acascun auia fag aital plazer fon dolens. e de so que fon | ad el fag non parlet. mas apelet gaucelm fayzit en ugo de la | bacalayria e si lur dis en .i. cobra al cal auia fag may de pla|zer ni damor. ¶ E la cobra del deman comessa. ¶ Gaucelm, .iii. jocs enamorad“ (R, f. 3^{vb}; srov. Boutière – Schutz 1950, s. 320). Unicum in R.

⁵¹⁷ „Homo apostata, vir inutilis, graditur ore perverso; annuit oculis, terit pede, digito loquitur, pravo corde machinatur malum, et omni tempore iurgia seminat. Huic extemplo veniet perditio sua, et subito conteretur, nec habebit ultra medicinam“ (Vulgata Clementina).

⁵¹⁸ Nutná nezainteresovanost je podle Huizingy jedním z nejvýraznějších rysů hry. Jako taková patří tato vlastnost do okruhu fenoménů podporujících magický herní kruh, tedy oddělenost od světa (Huizinga 1971, s. 16). Ze sdílené písně – tencóny – se zde z hlediska koncepcí na Huizingovi závislých (včetně té Finkovy, srov. např. jeho popis epikurejského filosofa prostého ziskuchtivosti, Fink 1992, s. 44–45) stává hra především proto, že se trubadúr Savaric obrací k jiným trubadúřům s touhou neřešit svůj problém, ale jen o něm bezpečně hovořit.

⁵¹⁹ „Fo larcs sobre totz los larcs.“

⁵²⁰ „Plus li plac dons e dompneis [...] plus fo fins amics [...] que nuillz autres cavalliers.“

⁵²¹ „Fo cortes e enseignatz [...] plus li plac [...] cortz“ (Boutière – Schutz 1950, s. 317).

poznat a ukázali mu jednu gaskoňskou paní, která byla hraběnkou z Manchaku a manželkou pana Girauta de Manchac. Ta byla mladá a krásná a přívětivá a prahla po dobré pověsti a po setkání s panem Savarikem kvůli tomu dobrému, co o něm slyšela říkat. Když pan Savaric tu paní uviděl, podivuhodně se mu zalíbila a on ji požádal o lásku. A ta paní, pro velkou čest, kterou v něm spatřovala, si jej podržela jako svého rytíře a stanovila mu den, kdy k ní má přijít, aby si mohl vzít to, co od ní požadoval. A on od ní odešel celý veselý, rozloučil se a vrátil se do Poitiers. A netrvalo dlouho, než se má paní Guilherma dozvěděla, co se stalo, a jak mu ta druhá stanovila den k tomu, aby za ní přišel a učinil s ní svoje potěšení. Popadla ji proto veliká žárlivost a smutek, protože se jí ho nepodařilo udržet. A vložila do svých listů a vzkazů a pozdravů tolik něhy, že to tak uměl jen málokdo, a vzkázala panu Savarikovi, aby v den, který mu stanovila hraběnka z Manchaku, přišel k ní na hrad Benauges, aby s ní užil veškerých potěšení. A vězte, že v pravdě já, Uc de Saint Circ, sepišovatel těchto *razos*, jsem byl tím poslem, který k němu šel a nesl s sebou všechny ty pozdravy a dopisy. A na jeho dvoře zrovna dlel probošt z Limoges, což byl člověk čestný, vzdělaný a dobrý trubadúr. Pan Savaric, aby jej uctil, mu ukázal celou tu věc a to, co každá z nich řekla a přislíbila. Pan Savaric pak probošta poprosil, aby zazpíval a že se s ním podělí o tenso o tom, ke které z nich by měl v daný den jít. A probošt tu báseň zahájil a řekl: „Savariku, žádám vás, abyste mi ve zpěvu řekl.“⁵²²

Na rozdíl od mistra Girauta zná Savaric vlastní lásku, která se dotýká těla, a to i v její nešťastné formě, a dovede s ní zacházet, vytvářeje přitom provizorní herní prostor volného hovoru beze strachu, exemplifikovaný trojitou tensonou. Svůj vlastní, přirozený pocit obrábí v hračku⁵²³ a nakonec se s pomocí přátel dokáže vyplést i z klamů, jimiž jej úvodní paní tří milenců opletla. Jeho konverze nicméně nevede směrem ven z dvorského prostředí (jako tomu bylo v mnoha jiných případech), ale k jiné dámě.

Pokud hru chápeme agonisticky, Savaric zvítězil. Na konci spojeného příběhu je to on, kdo si volí, kterou dámu navštíví, situace z prvního ze dvou spojených *razos* se tak obrátila. Z hlediska Finkovy koncepce hry jakožto možnosti suspenze všemoci osudu a závaznosti volby v rámci světa,⁵²⁴ však představují dva herně nejsilnější momenty spíše chvíle diskuse nad možnostmi lásky. Tento spor nikdo nevyhrává, v písni samé tedy není obsažen žádný užitek a ani se o něm nehovoří. Nikdo není ověřen vavříny, všichni tři zůstávají na svém. Pro to, aby mluvčí nějakého účinku dosáhli, musejí se obrátit ke svým dámám.

⁵²² „Beus dic den savaric que be fon sel qu'era razitz de tota la cor|tezia dalmon en totz bos fatz con puesca pessar de bon home. ¶ el | fon cap maystre de totz. ¶ E auia amada et onrada lonc tems | .i. dona gentil de gascuenha, ma dona guillerna de ben auiaz. mo|lher qe fo den p. de gauaret quera vescoms de beraumes. e senher de san macari e de lengo. ¶ E puesc dire per uer que anc tans de bos | fatz fezes per dona. mot longamen lo paget esta dona ab sas fol|laspromessas. et ab bels mandamens e joyas donan. e mantasues | fes lo uenir de peytieus en gascuenha per mar e per terra. e cant era| ¶ vengutz gen lo sabia enganar ab falsas razos que nol fasia pla|zer damor. ¶ Et el eran tan enamoratz qe non conoysia lengan. mas | sos amics del li deron ad entendre lengan. e mostreron li .i. dona de gas|cuenha quera comtessa de manchac. e molher den gr. de manchac. || ioues e bela et auinens. e deziroza de pretz e de vezer en Savaric per lo be | qen auzia dire. ¶ En sauaric can vi la dona azautet li mot a meravi|has e preget la damor. ¶ E la dona per la gran valor que vi en el retenc lo | per son cavayer. e det li jorn quel uengues a leys per penre so qeldemanda|ua. ¶ Et el parti sen mot alegres e pres comiat e tornet sen a | peytieus. e non tarzet gayre qe ma dona na Guillerna ben avia sauput lo fag e com lavia dat jorn de uenir ad ela per far son plazer. ¶ Adonc | fon mot giloza e trista car no lac retengut. e fes far sas letras e | sos mans e sas salut aytan caramen co saup ni poc e mandet an sa|uaric qe al iorn que laua dat la comtessa de manchac qe uengues ad | ela a furt a ben auias per auer dela tot son plazer. ¶ E sapias | per ver que ieu vc de san sirc qe ay eschrichas estas razos, fuy lo mesat|ie qe lay aniey el portey totz los mans els eschrisz. ¶ Et en la sua | cort si era lo prebost de limotges quera valens homs & ensenhatz | e bos trobayres. ¶ En savaric per far a luy honor li mostret tot | lo fag e so que cascuna laua dig e promes. ¶ En savaric dis al | prebost que lin demandes en chantan. e qe lin partis tenso a lacal des|tas doas deuia anar. al jorn que li avian donat. ¶ El prebost co|mes lo e di. En sauaric ieu vos deman quem diatz en chantan“ (Boutière – Schutz 1950, s. 318–319). Unicum in R.

⁵²³ Srov. Finka o hračkách (ke svérázně a herní svobodě, s níž člověk přistupuje k „přírodní skutečnosti“ srov. Fink 1993, s. 82).

⁵²⁴ Fink o volbě, volení k smrti apod. (Fink 1993, s. 245–246).

Tenso s panem proboštem, ke kterému se váže druhé rano, s radostným koncem vidy poněkud kontrastuje. Řeší se v ní problém věrnosti, na který Savaric zdánlivě rezignoval. Nyní se k němu vrací, aniž by ovšem otázku sám rozřešil.

Pane Savariku, žádám vás, abyste ve zpěvu pověděl o jednom statečném rytíři, který se po dlouhou dobu doprošoval jedné ctihodné dámy a ta jej urazila. Proto prosil jinou paní, aby se stala jeho přítelkyní a aby mu stanovila jeden den, ve kterém bude s ním a on bude mít k dispozici celou její lásku. A když ta druhá poznala, jak se věci mají, slíbila, že mu téhož dne dá onu radost, již si přál. Obě mají stejně skvělou pověst a jsou stejně krásné; určete, ke které má jít.

Probošte, vytrřibení milenci se v srdci nemění, plně se nezabývají lásky, když se vám zdá, že se z místa, kde leží jejich tělesná touha, s prosbami obrátili jinam. Kvůli jednomu odmítnutí by totiž člověk neměl měnit své srdce, ale čekat v dobré naději na tu, která je mu drahá [...].

Probošte, těžká námaha a tíživé, kruté zacházení, jemuž jsem již dlouho vystaven, by se pro mě staly potěšením, pokud bych dostal jednu z jejích rukavic či pokud bych ji předtím, než nadejde čas mé smrti, mohl jedinkrát vidět. To bych byl hotov plnit její příkazy ráno i večer! Chci s ní zůstat, s mojí krásnou, sladkou přítelkyní, neboť láska nebyla falešná. Nyní mě však láska ničí a pálí a já trpně umírám.

Pane, ať nyní pravdivý soud podle svého potěšení pronese paní Guilherma z Benauges a přeji si, aby byly přítomny rovněž paní Marie z Ventadornu a paní z Montferratu, neboť jsou všechny stejně ušlechtilé.

Probošte, ty toho o lásce vědí tolik, že přijmu to, co řeknou. (§1–2, 6–8)⁵²⁵

Spor, jak je zvykem, končí odvoláním se k ženskému soudu – dámy do tribunálu zde nevolí Savaric, ale probošt. Jsou jimi paní Guilherma (tedy původní Savarikova dáma), paní Maria de Ventadorn a paní z Montferratu. Zatímco před publikem svých konkurentů v předchozí básni Savaric zachoval klidnou tvář, ačkoli víme, že jej nevěra jeho dámy bolela, a zpívat začal až ve společnosti nezainteresovaných básníků, zde, ve volné chvíli se s proboštem a s vidinou potřeby rozhodnout se, ke které dámě se vydá, čitelně vyjadřuje svůj smutek a přidává se k řadě básníků spojujících lásku se smrtí.⁵²⁶

Proč pořadatel *vidas*, ať už jím byl Uc de Saint Circ, nebo kdokoli jiný, provedl toto kontrastní emocionální přeskupení? Snad proto, aby byla linie vedoucí od neštěstí ke štěstí dvorného pana Savarika uvedena v pochybnost. Pokud čteme tensonu, záleží budoucnost na rozhodnutí tribunálu dam, pokud vycházíme pouze z vidy, záleží na trubadúrovi. Ani v jednom případě nejsme schopni odhadnout, jak příběh skončí. Otevřená otázka, potřeba zvolit jednu z variant, které se navzájem podmiňují (kdyby se na scéně neobjevila druhá dáma, ta první by k sobě Savarika nikdy nepozvala), nás uvádí k portrétu trubadúrské tvorby ve zpěvníkové části. I v ní se lze poučit o tom, jak je třeba udržovat lidskou existenci v posvátné i světské sféře zároveň.

⁵²⁵ „¶En savaric yeus deman. que diatz en chantan. dun | cauayer valen. ca amat loniamen. vna dona prezan. & al mes en foan. pueys preyan outra que endeuen samia. e | mandal ioy cam vaza per penre tot sou voler. e can | lautran sap lo ver. inandal caleys aquel dya li dara. so | qel guerria. de gal pretz e dun semblan. son e chauzetx a talan. ¶ Pebost li fin ayman no van lur cor camian. desaman lialmen si tot si fan parven. canen alhors p|reyan ges per vos. parca de lay on an assis lur dru|daria. car ges per .i. fadia. no deu hom. son cor mouer. | ans atendal bon esper. de leys qe car se tenia. lays e prende tenga | via. qieu non cre qela lenian. pus er uengutz a so man. [...]¶ Prebost li dur afan. el greu maltrage pezan. cay | sufert loniamen. me fian plazen. ab qelam des son guan. ni dons o quem des tan. ans que moris vna vetz la vezia. a son mandamen sia. o de mati o de ser. ab ela vuelh remanier. ab | ma bela dossamia. car amor no fe bauza. ans mi art e ilh espan | amors e muer sofertan. ¶ Senher iutge non louer. na giulha son plazer. de ben auc e na maria. de uentadorn vuelh qey sia. la dona de mon ferrat. ca bon pretz ses tot enian. ¶ Prebost damor | saban tan. qieu autrey so qen diran“ (R, f. 34^{va}).

⁵²⁶ Srov. Gaunt 2006.

4.7 Tradice přichází na svět (Marcabru I – Lavador)

Území mezi prvním Marcabrunovým textem, „nejslavnější křižáckou písní ze všech“ (Switten 1992, s. 69),⁵²⁷ a koncem prvního oddílu Girauta de Borneill poněkud připomíná klášterní rajský dvůr. Obepíná je křížová chodba výpovědí zaměřených na pokání – zejména na to křižácké, konané s mečem v ruce.

První položka ve zpěvníkové části rukopisu *R*, „Pax in nomine Domini“ (BEdT 293,35) trubadúra Marcabruna, nazývaná obvykle podle klíčového slova „Lavador“, pojednává o pohybu z místa na místo vyprovokovaném různými druhy lásky. Jejím deklarovaným cílem je (jak zřetelně vystupuje z úvodního pozdravu) nastolit v komunitě posluchačů pokoj. Píseň je v trubadúrské tradici známá a rozšířená. Nacházíme ji v devíti rukopisech, zachycujících postupnou sedimentaci archaických prvků, které jsou nejzřetelnější v rukopisu *a*¹, zatímco provenšálští svědkové *C* a *R* se s textovými problémy vypořádávají pomocí faciliorních čtení, a prezentují tak dle názoru Gaunta, Harveyové a Patersonové „text mnohem mdlejšího smyslu“ (Marcabru 2000, s. 434). Úbytek poetické originality je však konkrétně v rukopise *R* kompenzován propůjčením nebývalé autority počátku celé tradice – báseň je možná mdlá, těžko však může být významnější, což zajišťuje již její unikátní, naprosto jasně hovořící rubrika: „Odtud začíná zpěv Marcabruna, jenž byl prvním trubadúrem, jaký kdy byl.“⁵²⁸

Povědomí o Marcabrunově archaičnosti se udržuje i v konkurenčních vyprávěních o tradici. Vida z rukopisu *A* (sepsaného v okolí Benátek na přelomu 13. a 14. století)⁵²⁹ k jeho životu přidává onen odznak staroby, který v rukopisu *R* čteme u Peira d'Alvergne – za jeho časů „lidé dosud neužívali slovo *canso*, ale všemu, co zpívali, říkali *vers*“.⁵³⁰ Pořadí autorů v tomto italském rukopisu kombinuje historické a estetické ohledy, když začíná od Peira d'Alvergne⁵³¹ a pokračuje přes Girauta de Borneill právě k Marcabrunovi, životopisy přitom klade přímo k jednotlivým tvůrcům. I základem tohoto zpěvníku je tedy určitý „pravěký blok“, ve kterém však excelence vítězí nad historičností a o pravém kořeni tradice není řečeno nic. Usazení Marcabruna na první místo v *R* podporuje a zároveň s ním kontrastuje rukopis *K*, podle kterého byl „jedním z prvních trubadúrů, jehož si

⁵²⁷ Swittenová rovněž upozorňuje, že „Lanquan li jorn son lonc en mai“ (BEdT 262,2; *R*, f. 63^{rb-va}) Jaufreho Rudela, jež podle klasické chronologie pochází ze stejné doby a věnuje se podobným problémům „smyslu lásky v křižáckém kontextu“, je v rukopisech mnohem rozšířenější, má 19 rukopisných svědků oproti 9 k „Lavadoru“, tři verze melodie a lze tak soudit, že „mezi trubadúry vykřesala živoucí debatu o smyslu lásky v kontextu křížových výprav“ (Switten 1992, s. 69). O skutečný význam této písně a její latentní náboženský obsah se vede dlouhodobý spor (srov. již Spitzer 2010), rukopis *R* nicméně Jaufremu žádné zvláštní postavení nepřisuzuje. Nejnovější český překlad této písně nabízí Jiří Pelán (Jaufres Rudel 2013, s. 71–79).

⁵²⁸ „Aisi comesa so de marc e bru | qe fol lo premier trobador | qe fos“ (*R*, f. 5ra). Slovo „so“ či „son“ může sice označovat píseň jako celek, důraz je zde však zřetelně na zvukové, melodické stránce artefaktu (srov. Levy 1915, s. 812). Viz též bezprostředně následující verš „Lavadoru“.

⁵²⁹ Tak současný konsensus ohledně datace shrnují Lombardi – Careri 1998, s. 19.

⁵³⁰ „Et en aqel temps non apellava hom cansson, mas tot quant hom cantava eron vers“ (Marcabru 2000, s. 37).

⁵³¹ Preference Peira je v italských rukopisech častá a pravděpodobně znamená, že jeho „pobyt za horami“ zmíněný ve vidě byl interpretován jako cesta na Apeninský poloostrov (srov. Gruber 1983, s. 24, pozn. 46). Michel Zink s tímto čtením nesouhlasí a za dotyčné hory považuje Centrální masiv. Zároveň však upozorňuje, že „horami bez přívlastku“ jsou v italské tradici obvykle právě Alpy (Zink 2013, s. 167–168).

lidé pamatují“.⁵³² Vyvolává tak dojem vzpomínání pamětníků – jim náleží autorita a odpovědnost. Pořadatel *R* oproti tomu hovoří o samotné genezi tradice, o jejím bytí a nebytí. Před Marcabrunovým vystoupením s „*Lavadore*“ nebylo nic.

To, co zde začíná, není „vers“, ani „canso“, ale „son“, plynoucí melodie. Právě odtud se rozeznívá a line, označujíc zřejmě celý Marcabrunův korpus a nejen jeho první píseň. „*Lavador*“ lze tak skutečně považovat za první výpověď vůbec, počáteční zvuk a ohnisko zrodu *trobar*; „lineární časovost čtení“ (Franklin-Brown 2012, s. 51)⁵³³ trubadúrské tradice začíná právě zde. Když Marcabru v následujících textech v první osobě vypráví příběhy či komentuje to, co „vidí“ ve dvorském prostoru okolo sebe, děje se tak „ex post“ situace, jejíž ustavení sledujeme v první písni. Mluví jako by stále jednou nohou zůstal u účinného umyvadla. Písně implikují jeho návraty zpoza hor, či alespoň to, že do dvorské sféry dohlédne, neztrácí s ní kontakt.

Marisa Galvezová hovoří o tom, že se v básních Marcabrunova korpusu jeho jméno často vyvolává ve třetí osobě jako označení příslušné autority či osamoceného mravokárce s neomezeným přístupem k pravému porozumění světu, „hlasu volajícího na poušti“ (Galvez 2012, s. 80). V návaznosti na diskurs mistrovství v biografickém bloku *R* se chápu tohoto vyjádření a tvrdím, že tento hlas zde „připravuje cestu“:⁵³⁴ Marcabru takto předbíhá hned několika mistrům. Z hlediska časové následnosti, posloupnosti promluv, jde především o Peira d'Alvergne, Girauta de Borneill a Savarika de Malleo. K nim, v procesu, který lze chápat jako příklad středověkého „crossoveru“ mezi posvátným a světským, jak jej chápe Newmanová, přistupuje na začátku „*Lavadoru*“ ještě jeden učitel.

Vzorový životopis biografického oddílu byl umístěn do těsné blízkosti postavy sedící v majestátu uprostřed iniciály, a tedy nedaleko místa moci. Na stejném místě ve vztahu k obrazu začíná i Marcabrunův zpěv, který se však dosud nevěnuje vytríbené lásce, ale snaží se nastolit mír. Tím obrazem je tvář Krista, připomínající poněkud tzv. roušku Veroničinu,⁵³⁵ ale bez jakýchkoli znaků utrpení. Ježíšova tvář nese namísto trnové koruny zlatou svatozář a klidně, jako nepohyblivý garant, hledí na čtenáře, což hladce koresponduje se začátkem básně:

*Pokoj ve jménu Páně. Marc a bru udělal verš i zvuk. (¶1)*⁵³⁶

Báseň začíná u pozdravení pokoje, ve kterém se stýká latina a románština i lidský a nebeský prostor v aluzi na andělské „gloria“ před tváří pastýřů při narození Krista (srov. Lk 2,14). Úvodní pozdrav může být jistě čten jako typická výpověď středověkého křižáka, který touží po ustavení křesťanského míru mezi jinověrci pomocí meče (Pollina

⁵³² „Trobaire fo dels premiers c'om se recort“ (Marcabru 2000, s. 38).

⁵³³ Srov. Genette 1972, s. 78.

⁵³⁴ Srov.: „Sicut scriptum est in Isaia propheta: Ecce ego mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam tuam ante te. Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini, rectas facite semitas ejus. Fuit Joannes in deserto baptizans, et praedicans baptismum poenitentiae in remissionem peccatorum“ (Mk 1,2–4, Vulgáta).

⁵³⁵ Jako toto „veraikon“ čte iluminaci Galvez 2012.

⁵³⁶ „PAx in nomine domini. | fes marc e brus lo uers el so“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 1–2).

1991, s. 40). Ve verzi rukopisu *R* je nicméně pozdrav postaven do samostatného odstavce, což nás opravňuje k obecnějšímu čtení. S ohledem na vztah mezi textem a iniciálou zde patrně stojíme před další ze „sentencí“ určujících směr, jímž se má tradice vydat a (analogicky k té Girautově) předznamenává v nejširším možném chápání celou zpěvníkovou část rukopisu. Dialog trubadúrů čítající stovky básní s notovými osnovami, s „verši i zvukem“, tj. se sdílitelným obsahem i sdělovanou, zpívanou a tělesnou formou,⁵³⁷ mají svůj základ v projektu ustavení posvěceného (či: od zdroje posvěcení neodděleného) pokoje, po jehož deklaraci se odehrává gesto sebepojmenování trubadúra jakožto „synekdocha jeho básnické zkušenosti“ (Galvez 2012, s. 75).

Marcabru se ve svých básních pojmenovává často; ručení za výpověď vlastním jménem je jedním z rysů jeho poetických „kázání“ – ta všechna v rukopise *R* zaznívají od *tohoto Krista*; kořen *trobar* je v dalších slokách posílen pohybem mluvčího, který sám sebe usazuje k samému zdroji pokoje:

Slyšte, jak říká, že nám pro svou dobrotu ráčil učinit nebeský pan král nedaleko od nás takovou lázeň, že s výjimkou krajin za mořem nebo Jóšafatu tady v hrobě nikdy nikde taková nebyla. A právě [z místa] u té zdejší vás ponoukám.⁵³⁸

Dá rozum, že bychom se měli mýt večer i ráno, to vám povídám. Každý má příležitost ke koupeli! Je-li dosud živ a zdráv, musí se vydat do lázně, neboť je vpravdě léčivá, a pokud ke smrti přistoupíme dříve [než se umyjeme], dostaneme nocleh vespod namísto toho nahoře. (¶2–3)⁵³⁹

Marcabrunův „Lavador“ je ve své kanonické podobě „básní o místech“, kterou oživuje výrazný kontrast mezi „sai“ a „lai“, „tady“ a „tam“, Španělskem obsazeným Maury a Palestinou s neustále ohroženým Jeruzalémem. Trubadúr tu sice „uznává důležitost křižáckého úsilí ve Svaté zemi, jeho vlastní snaha a zájmy jsou však namísto toho napřeny k propagaci španělských tažení“ (Harvey 1986, s. 136), poskytujících příležitost ke smytí vlastních hříchů v cizí krvi mnohem blíže k domovu předpokládaného původního publika, šlechty na obou stranách Pyrenejí,⁵⁴⁰ i toulouských měšťanů čtoucích náš rukopis.

Tato opozice je ve verzi *R* poněkud rozmlžena. Z první sloky sice vyplývá geografická opozice lázně zde a „za mořem“ i blízkost mluvčího vůči společnému prostoru posluchačů. Do tohoto „domova“ je však situován i „hrob Jóšafat“ v rozporu s jinými rukopisy i s kanonickou verzí, která hovoří o lázni „v zámoří u Jóšafatu“ (lai enves Josaphat; Marcabru 2000, v. 9).

⁵³⁷ Srov. Marcabru 2000, s. 444, kde editoři upozorňují na možnou šíři významu pojmu *vers*, obsahujícího mimo slov i melodii.

⁵³⁸ „¶Auiatz | qe di com nos afatz per sa dossor. lo senhor rey celes | tials. probet de nos un lauador. canç sal dotramar | no fotal. o de say en uas iozafat. e daquest de say | uos conort“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 3–9). Ve srovnání s kanonickou verzí je zřetelné mnohem volnější užívání ukazovacích zájmen „tady“ a „tam“, z něhož vyplývá oslabení dynamiky mezi Svatou zemí na jedné straně a místem Lavadoru na druhé. Ambivalentní spojení „say en uas iozafat“, které editoři čtou „lai enves Josaphat“ dle rkp. *K* (Marcabru 2000, s. 438) překládám otrocky podle *R*, s ohledem na vyústění celé písně u Božího hrobu. Viz níže v hlavním textu studie.

⁵³⁹ „¶LAuar de ser e de mati. nos deu-| riam segon razo. so uos afi. cascus a de lauar le-| zor. dementre qel es sas e sals. deurianar al lauador. qens es veray | medicinal. e sians anamalamort. daut de sus anem alberc bas |“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 10–18).

⁵⁴⁰ Srov. Harvey 1988, kde autorka mapuje síť patronů „historického“ Marcabruna z první poloviny 12. stol.

Alexander H. Schutz upozorňuje na čtení místního jména Jóšafat ze starozákonního proroka Jóela⁵⁴¹ jakožto alegorického označení pro boží soud. Tak po něm sahá např. Hugo od Svatého Viktora, a to spíše ve spojení s odsouzením hříšníků než s odměnou přislíbenou spravedlivým (Schutz 1959, s. 60).⁵⁴² „Jóšafat v hrobě“ (srozumitelnější sekvence při porušení rýmu by měla podobu „iozafat en uas“) proto chápou jako obraz osobního soudu, při kterém bude člověk konfrontován se svými vlastními hříchy – téhož teologického konceptu, jenž umožnil vznik Dantovy *Komedie*. I pokud se hříšník vydá touto cestou, může být samozřejmě omilostněn mocí Krista, který na konci písně z hrobu vstává (§9). Tato cesta k omytí je však zaplacená cestou do hrobu, opuštěním světa, onoho „tady“, z něž mluvčí promlouvá. Proto není žádoucí, neboť by znamenala opuštění *segle* jakožto prostoru umožňujícího tříbení lásky, o jehož obranu Marcabrunovi šlo již v písni „Dirai vos en mon lati“, která v *R* sdílí stránku s „Lavadorem“. Krom toho je naznačená „cesta hrobu“ nadmíru nejistá, jak se ukazuje v dalších slokách:

Ale lakota a nevíra odlučuje mládí od jeho společnosti. Situace je tak zlá, že všichni lidé různého druhu chtějí [jít] tam, kde čeká pekelná odměna. Pokud nepoběžíme k lázni dřív, než zaklapneš ústa a oči, není mezi námi nikdo tak hrubě pyšný, aby při smrti nenalezl protivníka, který se mu více než vyrovná.⁵⁴³

Neboť Pán, který zná všechno, co jest, a zná vše co bude i co bylo, nám slíbil čest a císařský titul. A víte, jaká bude krása těch, kteří přikročí k lázni? Překoná hvězdu kuropění, pokud pro Boha pomstíme trýzeň, které se mu dostalo od pohanů tam u Damašku. (§4–5)⁵⁴⁴

Mládí je oslabeno, zbaveno ctnostných přátel a nahlodáno neřestmi. Trubadúrský termín *joven* pochází z latinského „iuventutem“ a označuje „mladost“ jako ten „nejkomplexnější ze všech dvorských abstraktních pojmů“ (Cropp 1975, s. 413). Obvykle se má za to, že se v něm kříží arabský pojem *futuwwa*, užívaný např. Avicennou v jeho „Traktátu o lásce“ (*Risála fi 'l-išq*) a označující nejlepší věk u muže, vhodný k vojenské službě i milostnému tříbení doprovázenému heterosexuální abstinencí,⁵⁴⁵ s označením sociální vrstvy mladíků přidružených ke dvoru, o nichž psali Erich Köhler a Georges Duby, i s koncepcí spirituálního mládí (*juventus spiritualis*), již nacházíme u cisterciáckého mystika Viléma ze Saint-Thierry (c. 1180–1148).

⁵⁴¹ Dle Vulgáty Jl 3,1–2: „Quia ecce in diebus illis, et in tempore illo, cum convertero captivitatem Juda et Jerusalem, congregabo omnes gentes, et deducam eas in vallem Josaphat“.

⁵⁴² Schutz cituje pouze pasáž „Josaphat iudicium Domini interpretatur, per quo damnatio reproborum designatur. In tempore igitur conversionis electorum reprobatur multitudo impiorum“ z Hugonových *Adnotatiunculae in Joelem* (...), podobná vyjádření ovšem nacházíme i jinde, např. již u Ira Ailerána v 7. stol. (In Iosaphat, ut recte iudicemus, nostra tanquam subditorum nobis examinantes delicta) či v Alcuinově výkladu hebrejských jmen, jenž v tomto případě zachycuje hebrejský význam přesně: „Dominus iudicavit“.

⁵⁴³ „¶Mals eschasetatz e no fes. part iouen de son companhon. aquel dols es. | qe tug uolon li pluzor. don lo gazanher infernaus. sans no correm | al lauador. qí boca si te nil uelh claus. noya us dorguelh tan gray | cal murir non truep contrafort“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 19–27). K možným významům výrazu „contrafort“ viz Levy 1894, s. 345; přebírám zde v zásadě na onom místě uvedené čtení Paula Meyera.

⁵⁴⁴ „¶Quel senher qe sap tot cant es. esap | tot cant er ni anc fo. nos promes honor. enom demperador. el beutat | sera sabetz cals. de sels qiran allauador. pus qe lestela guaurinaus | ab sol qe uenguem dieu del tort. qel fan payas lay ues domas“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 28–36).

⁵⁴⁵ Viz komentář Emila Fackenheimu k traktátu (Ibn Sina 1945, s. 211). Dobrý úvod k možným spojitostem mezi trubadúrskou láskou a Avicennovým textem nabízí Singer 2009, s. 42–45; skeptičtější zůstává Vitásková 2012, s. 116–117.

Zejména ve spojení s posledním jmenovaným zdrojem vysvětluje, že tento fenomén je „spíše než jako biologický věk třeba vnímat jako štědrý „životní elán“ a jednu ze „stěžejních ctností, které trubadúři oslavují“ (Zink 2013, s. 132). Zink má na mysli především trubadúry rané a klasické.⁵⁴⁶ V textech týchž autorů odhalil Moshé Lazar *joven* jakožto „dokonalou realizaci kurtoazního ideálu, jehož nejdůležitějším prvkem je neustále připomínaná Štědrost“ (Lazar 1964, s. 42). Důraz na tuto vlastnost nás od problematiky osobní spásy a tříbení sebe sama přivádí zpět do sféry politiky, jak na základě studia textů bližších vzniku rukopisu *R* ukazuje Martin Aurell. Štědrost totiž představuje základní vlastnost dobrého panovníka nutnou i k tomu, aby mohl vladař garantovat fungování poetiky aktivního dvora (Aurell 1994, s. 196–197), lze tedy říci, že důležitost konceptu „mládí“ ve vernakulární literatuře s časem spíše stoupá a zobecňuje se.⁵⁴⁷ Štědrost se přitom stává garantem poetického prostoru, díky ní (na straně magnáta schopného živit básníky) může zpěv znít.

Obecně se má za to, že do dvorského diskursu toto slovo jakožto dvorný termín zavedl právě Marcabru a že se tedy jedná o jedno z ohnisek jeho pokusu o oddělení dobré lásky od špatné. V úvodních písních rukopisu *R* nicméně Marcabru nepovažuje mládí za samostatnou ctnost, ale spíše o něm mluví jako o vlastnosti, jež definuje určitou komunitu a může se snadno zvrhnout. Tuto komunitu lze samozřejmě vnímat přímo jako společenskou vrstvu, jejíž situace leží Marcabrunovi na mysli, jak činí zejm. Erich Köhler,⁵⁴⁸ pojem se však nestává pouhou sociologickou škatulkou a v básních vstupuje do všech očekávatelných sémantických vztahů – je schopné plodit, hrát si a má k tomu dostatek sil.⁵⁴⁹ Marcabru nechce, aby se tato hra zvrhla, a ve většině písní upozorňuje na následky, jaké by takové dopuštění mělo.

Obraz pekelných trestů po konci života je na tomto místě nahrazen obrazem zpusťování na tomto světě, na kterém lidé dobrovolně kráčí do pekla – varianta dosáhnout očistění od hříchů při „osobním soudu“ hned po smrti se zde prezentuje jako nemožná. Dábel žalobce⁵⁵⁰ při sporu, který nastane po smrti kritizovaných náfuků v Jóšafatu jejich hrobů, překoná jejich pýchu pýchou svou. Poněkud nepřehlednou scénu, již rukopis *R* v mém čtení nabízí, chápu tak, že nadutost dvorských aktérů bude překonána chvástáním d'ábla hrdého na to, že pro sebe ukořistil jejich duše.

Stabilizaci tohoto obrazu pomáhá ohled na zázračné narativy obsažené v *Cantigas*, jež považuji za dílo participující na shodné zásobnici obrazů jako rukopis *R*. Dábové zde

⁵⁴⁶ Kromě něj srov. zejm. Roncaglia 1978b, s. 18.

⁵⁴⁷ Croppová nicméně upozorňuje, že v trubadúřské tradici samotné se na cestě od milostných k čím dál moralističtějším skladbám závěru 13. století postupně pojem *joven* opět vrací ke svému obvyklému významu, tj. k označení mladého člověka, a přestává fungovat jako dvorný termín (Cropp 1975, s. 446).

⁵⁴⁸ K Marcabrunovi viz zejm. Köhler 1966.

⁵⁴⁹ Srov. Ménard 1992.

⁵⁵⁰ Jako d'ábel bývá čten onen „mocný protivník“ z ¶3 (Marcabru 2000, s. 445). Viz též Paterson 1998, s. 248–249, kde autorka upozorňuje na skutečnost, že jako reprezentant d'ábla působí i biblický Kain, velmi silně v této básni exponovaný. Proto zde lze shledat nejen dynamiku sporu mezi aktivními a netečnými křižáky, ale rovněž základní konflikt dějin spásy.

pyšnou sebejistotu projevují velmi často – děje se tak zejména v písničkách, kde Marie řeší spory o duše hříšníků mezi anděly (či světci) a ďábly, jako je např. „Macar ome per folia“ (CSM 11) a „Non é gran cossa se sabe“ (CSM 26). Jde o scénu soudu, nikoli o její výsledek; světice krále Alfonse samozřejmě vždy jedná ve prospěch hříšníků (jen občas s drobným „pedagogickým“ omezením, když např. mnichovi z CSM 26, který se vlastní rukou vykastroval, při vzkříšení nenavrátí pohlavní úd). Nejistota Marcabrunova publika před hrobovým soudem má být mnohem větší, alespoň dokud nepřijde šestá sloka.

Ta pátá přidává ke hrozbám světská lákadla příslibená z výsosti tkvící nad omezeními času a historie, tj. od Boha poznávajícího a v moci držícího celý časoprostor, minulost i budoucnost. V jeho moci je odměnit „ty, kteří přistoupí k lázni“, tedy určitou množinu bytostí, plurál, jedinečným císařským titulem (dosl. slibuje „nom demperador“, „jméno císaře“). Stejně tak může člověku dodat krásu hvězdy. V této sloce se dále rozmlžuje opozice blízké a vzdálené lázně. Ta je ovšem, jak se domnívám, ustavena dostatečně pevně prostřednictvím předchozích výpovědí, ale také (a hlavně) v trubadúrských biografích, z nichž vyplývá, že účast na křížové výpravě směřující za moře může přinést bohatství, vždy však nakonec způsobuje smrt, zatímco žádoucí, zdejší „lavador“ se liší od toho záhrobního a představuje tak implicitně *alternativu vůči smrti postavenou do tohoto světa. Právě proto k němu lze přicházet snadno a opakovaně*. I ony křivdy spáchané na Bohu u Damašku musí být proto možno pomstít na této straně moře, proléváním krve španělských Maurů. Z předchozích veršů jsme se ostatně s dostatečnou jistotou dozvěděli, že pro Boha časoprostorové hranice nic neznamenaají a oba typy nepřátel spadají do téže kategorie „pohanů“ (payas).

K charakteristice nepřátel přistupuje v šestém oddílu verze *R* nový prvek:

Blízko psího pokolení prvního zrádného člověka je mnoho takových, kteří Boha vůbec nectí. Uvidíme, kdo bude jeho věrný přítel, neboť mocí lázně se Ježíš stane společný [nám všem]. A zaženeme pryč ty hrubiány, kteří věří věštění a losům! (§6)⁵⁵¹

Tuto výpověď považuji (spolu s první, druhou a poslední slokou dle rukopisu) za klíč k pochopení celé básně i toho, jak má podle představ pořadatele *R* vypadat trubadúrský dialog, na čem má být založen.

Namísto Kaina, prvního vraha, jehož do prvního verše této sloky klade většina rukopisů (srov. Marcabru 2000, s. 440), nacházíme v provenzálských *C* a *R* „psa“, obraz „psího pokolení“ či „rodu“ (linhatie cani), vzápětí ztotožněný s pokolením „prvního zrádného člověka“. Pojem „felon“, který tuto bytost označuje, rezonuje „vzpomínkou na feudální morálku“ (Thiolier-Méjean 1978, s. 145); označuje totiž v původním smyslu porušitele lenní přísahy. Glynnis Croppová při svém výzkumu užití tohoto slova a jeho odvozenin v okcitánském dvorném diskursu upozorňuje na to, že „felonie“ vyvolává v dobovém publiku v první řadě představu porušení sociálního smíru a implikuje „hněv, nevěrnost,

⁵⁵¹ „Pro- | bet del linhatie cani. del primaran home felo. arans aysi. cus a di | eu no porta honor. ueyrem qil er amics coraus. cap la uertut | del lauador. nos sera ihesus comunaus. e tornem los garsos atras. | qe nagurs crezon et en sort“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 37–45). Kanonická verze nehovoří o rodu psím, ale Kainově (linhatge Caïn; v. 37).

krutost a sklon k násilí“ (Cropp 2003, s. 79). Je základem válek a neohrožuje jen stabilitu společenské hierarchie, ale také stav na horizontále krajiny, neboť věrolomnému vazalovi bývají obvykle konfiskovány pozemky a on sám musel odejít do exilu (tamtéž, s. 73; srov. Jordan 2015). V písni od samého počátku zaměřené na obranu a obnovu pokoje na zemi tedy není nijak překvapivé, že u hlavního antagonisty shledáváme právě tuto vlastnost.

V marcabrunovském korpusu se adjektivum „felon“ opakuje celkem čtyřikrát, což ve srovnání s ostatními trubadúry „není nijak často“ (Thiolier-Méjean 1978, s. 145).⁵⁵² Děje se tak nicméně na podobně význačných místech, jako je to v „Lavadoru“, tj. na místech, kde se vyslovují výměry toho, proti čemu by měla stát komunita Marcabrunových posluchačů. Z písní obsažených v *R* toto slovo slouží ve 3. sloce „L'iverns vai e·l temps s'aizina“ (BEdT 293,31; *R*, f. 5^{rb-va}) jako hlavní charakteristika ohně (foc felo) zapalujícího v lidech touhu po „sladkosti ženské díry“ (dossor conina). I tímto pojmem pocházejícím původně z politické sféry se tedy u Marcabruna dotýkáme pohlavních ústrojí, lásky mezi těly a jejího potenciálu k rozvracení světa. V „L'iverns vai“ se ostatně spolu s felonii vrací i představa „psovitosti“ či psí povahy jako vrcholně negativní vlastnosti – tentokrát jde ovšem o psovitost kanonickou, přítomnou ve většině rukopisů (srov. Marcabru 2000, s. 392, a viz níže v této studii).

Pes na místě Kaina je ovšem provensálské specifikum. Obě slova jsou si velmi podobná, k jejich záměně mohlo dojít poměrně lehce a je pravděpodobné, že středověký čtenář či posluchač si ono pokolení z prvního verše na základě zmínky o prapůvodní zradě spojil s Kainem sám, neboť vazba Adamova syna na felonii je poměrně obvyklá v celé „Románii“ – jako slavný příklad za všechny může posloužit její přítomnost v anglo-normanské *Jeu d'Adam*, datované do závěru 12. stol. (Dominguez 2012, v. 733; srov. Jordan 2015, s. 7). Vzhledem k tomu, že podobnou variantu zachycuje písař *R* i v případě nám již známé písně „Dirai vos en mon lati“, kam namísto klíčových her „pohlaví“ (joc coní) klade hry psí (joc caní), lze se snad domnívat, že obraz psa tomuto zapisovateli v rámci budované „marcabrunovské výpovědi“ něčím konvenoval.

Materiály ke zkoumání „smyslu psa“ ostatně nacházíme i v samotném rukopise *R*, který mezi různorodými „nelyrickými“ texty v závěru obsahuje i bestiář, nadepsaný rubrikou „zde jsou přirozenosti některých ptáků a některých zvířat“ (aisi son las naturas dalcus auzels e dalcunas bestias; *R*, f. 140^{ra}). Bestiář se věnuje i psu a pojednává o něm poměrně obvyklým způsobem: „Když je nažraný a nasycený a plný žrádla, vyvrhne to, co sežral, a když má hlad, znovu to začne žrát.“⁵⁵³ Jedná se o parafrázi biblického přísloví „Jako se pes vrací ke svému zvratku, tak hlupák opakuje svou pošetilost“ (Př 26,11; ČEP).⁵⁵⁴ Pes se neustále vrací k jedné pozřené podobě, jako se blázen vrací k bláznovství a

⁵⁵² Vede Peire Cardenal se 21 instancemi (Cropp 2003, s. 75).

⁵⁵³ „Lo ca cant amaniat et es sadol et ples | amaniat el geta so qe amaniat. e cant a fanz | o torna maniat“ (*R*, f. 140^{rb}).

⁵⁵⁴ Dle Českého ekumenického překladu; ve *Vulgátě*: „Sicut canis qui revertitur ad vomitum suum sic inprudens qui iterat stultitiam suam.“

hříšník ke hřešení. To však není jediný možný smysl narážky. Psi jsou možná biblickými psy, kteří se vrací ke svému hříchu namísto toho, aby se (jak chce Marcabru) po hříších vraceli k milosti. Závadnost jejich chování tkví v opačné hierarchii akcí – namísto toho, aby se po každém zašpinění vraceli do lázně, upadají po každém umytí opět do nečistot. Vyvržený hřích vždy znovu pozřou.

Přítomnost psů může nicméně odkazovat i k dominikánskému řádu (*canes Domini*), reprezentujícímu v Okcitánii inkviziční moc církve. Mohou zde být zakryti jen obvyklou slovní hříčkou na základě jména řádu. První anekdoty o kousání „psů Páně“ byly ostatně zaznamenány právě v době vzniku rukopisu *R* a jsou spojeny s biskupem z Toulouse, „qui, cum esset primo jocular [..] factus est monachus Cisterciensis, et post episcopus Tholosanus“ (Étienne de Bourbon 1877, s. 23), tedy s Folquetem de Marseilla. Patrně nejrozšířenější z nich má tuto podobu:

Toulouský biskup veřejně kázal křesťanům: „Dejte pozor na falešné proroky atd.,“ řka, že kacíři jsou vlci, zatímco křesťané ovce. I povstal uprostřed kázání jakýsi heretik, jemuž hrabě z Montfortu odsekl nos i rty a vyloupil oči, neboť on sám se ke křesťanům choval podobně, a řekl: „Slyšeli jste, že biskup pravil, že my jsme vlci a vy ovce. Viděli jste někdy ovci, která by kousala vlka?“ Biskup odpověděl: „Jako v cisterciáckém opatství nepřechovávají všechno v klášteře, ale mají také ovčince s ovci, které střeží psi před vlky, tak také Církev nemá všechny křesťany v Římě, ale na mnoha místech. A zejména zde má své ovce, nad nimiž ustanovila dobrého a silného psa, aby je chránil před vlky, totiž hraběte z Montfortu, který takto zadával vlka pojídajícího ovce Církve, křesťany.“⁵⁵⁵

Pořadatel rukopisu nepohrdá ničím, jak již bylo řečeno. Zařazuje životopisy okcitánských bojovníků proti křižákům, biskupů i spolupracovníků Šimona z Montfortu. Do zpěvníku vkládá pro- i protiřímské sirventesy, mariánské písně i tzv. „Povídku o kacíři“ (Novas del heretje), známou též jako „Debata mezi Izarnem a Sicartem“, tvořící součást dominikánské propagandy.⁵⁵⁶ Do pokojného prostoru předznamenávaného životem Girauda de Borneill a Marcabrunovým pozdravením se musí vejít urážky i chvály. Případnou narážku lze jen těžko rozluštit a mým cílem není tak činit. Směrodatné pro mě je, že nebezpečné hry i nebezpeční lidé dostávají v *R* společného jmenovatele, psa. Jejich spojení s problematikou plození se s touto změnou příliš neoslabuje – i pes má svůj rod.

Další důležitou součástí této sloky je obraz společného či obecného (i ve smyslu „komunitního“) Krista. V souladu s autory kritické edice chápu takového Ježíše především v roli těla, které se dělí v eucharistii (Marcabru 2000, s. 446). Zatímco ve většině rukopi-

⁵⁵⁵ „Episcopus Tolosanus publice predicabat christianis: Attendite a falsis prophetis, etc., dicens quod lupi erant heretici, oves christiani. Et surgens hereticus quidam in pleno sermone, cui comes Montisfortis nasum cum labiis abscidi fecerat et oculos erui fecerat, quia christianis similiter faciebat, ait: Audistis quod episcopus dixit, quia nos sumus lupi, vos oves. Vidistis nusquam ovem que morderet ita lupum? Respondit episcopus: Sicut abbatie Cistercienses non habent totum in abbatia, sed habent grangias cum ovibus, quas defendunt canes a lupis, sic Ecclesia non habet omnes christianos Rome; sed in multis locis, et specialiter hic, habet oves suas, ad quas custodiendas a lupis misit unum canem bonum et fortem, videlicet comitem Montisfortis, qui ita momordit hunc lupum quia comedebat oves Ecclesie, christianos“ (Étienne de Bourbon 1877, s. 23–24). Srov. Ames 2009, s. 23–24, kde jsou zmíněny i další verze.

⁵⁵⁶ Příběh má šťastný konec, dominikánu Izarnovi se Sicarta nakonec podaří obrátit (srov. Zbíral 2007, s. 65–66).

sů stojí na tomto místě zájmeno druhé osoby, *R* klade osobu první (*nos sera ihesus comunaus*), mnohem explicitněji tak tvoří komunitu, jejímž členem sám je.⁵⁵⁷

Nepřítel v této sloce vystupuje jako shluk slabých a posměchu hodných neotesanců, jež vytríbená komunita eucharistických křesťanů⁵⁵⁸ užívající správnou lázeň snadno obrací na útěk. Zmínka o losech, v něž tito tvorové věří, se pojí s agonální scénou z předchozí sloky. Pohané věří na osud a losy, urážejíce tak onu osobu, která zřizuje očistné lázně, zve do nich, slibuje a je schopna dávat, tj. onoho k obci obráceného Krista, jehož tvář spočívala v záhlaví básně. Zmínku o vrhání losů lze číst jako potvrzení toho, že Marcabru tvořil tuto báseň s Jóelovou biblickou knihou na mysli. I tam totiž nepřátelé Jeruzaléma a jeho Boha losují, jak lamentuje prorok: „Mou zemi rozdělili a o můj lid losovali. Dávali chlapce za nevěstku a děvče prodávali za víno – a pili“ (Jl 4,2–3).⁵⁵⁹ Dalším zřetelným hypotextem je scéna dělení Ježíšových šatů pod křížem. Losování však lze číst i herním způsobem, v kontextu systému herních rétorik u Suttona Smithe.

Nepřátelé jakožto nedospělí či nedozrálí hrubiáni, „garsos“, kteří na cestě „civilizace“ (tj. dvorského tříbení) dosud nepokročili tak daleko, jako publikum Marcabrunovy básně, zde sahají po pomůcce náležející do instrumentáře „rétoriky osudu“ (či hazardu), a vstupují tak do konfliktu s křesťanskou rétorikou hry jakožto vývoje, postupu za žádoucím cílem. Tu druhou zde implicitně zastává Marcabru. Nacházíme zde tak první instanci herního diskursu ve zpěvníkové části *R* a v historizované trubadúrské tradici vůbec.

Následující sloka podává s typicky marcabrunovskou slovní groteskností popis neochotných křesťanů pomocí obrazů inferiorního těla i jídla, se kterým kontrastuje typicky zářivý popis těch ochotných. Tuto pasáž čtu jako autoritativní vymezení toho, odkud má v rámci ustavované tradice vyvěrat tělesná krása – z ochoty ke koupeli. Ten, kdo se k ní nevydá a zůstane střežit svůj vlastní dům, zoškliví a špatně skončí:

Ten požívačný, měchatý ženich pospíchá ke své ohřívané večeři jako po široké cestě! Takoví zůstanou v divoké hanbě! Bůh chce ty planoucí a ty příjemné prozkoušet ve svém umyvadle. A takoví budou hlídat své domy a naleznou mocného nepřítele a v takovém případě se jim stane po právu. (¶7)⁵⁶⁰

Po odsudku jednotlivců následuje v závěrečných dvou slokách verdikt nad společností, v němž se objevuje typická marcabrunovská lamentace nad stavem mládí, které je zde chváleno za to, zač chváleno být nemá, patrně za ono „hlídání domů“, popsané v předchozí výpovědi:

⁵⁵⁷ Ke „komunitnímu“ čtení eucharistie, vytvářejícím v zásadě z přijímání obraz *communio sanctorum* srov. Chazelle 2012, s. 225–229.

⁵⁵⁸ Pojem si vypůjčuji z katolické pastorační praxe a rozumím jím „křesťana, který žije a modlí se v přítomnosti Ježíše“ (Cunningham – Egan 1996, s. 198). Patos definice v tomto případě napomáhá rozumění.

⁵⁵⁹ Srov.: „Et super populum meum miserunt sortem; et posuerunt puerum in prostibulo, et puellam venderunt pro vino ut biberent“ (Jl 3,3; Vulg.). Srov. též Schutz 1959, s. 60.

⁵⁶⁰ „¶En espanha | say lo marques. e sels del tenple salamo. sofron los pes. el fays del or | guelh payanor. per iouen cuelh auol laus. e crist per aqest lauador. | uenra sobreis pus rics chaptaus. iratz falhitz de proeralas. qe nona | mon ioi ni deport. ¶Sil luxurios cor noui. coytat del din | ar al tuzo. com el cami. remanian en fera pudor. dieus vol los ar | ditz els suaus. assaiar a son lauador. e sil guararan los otaus. e | trobaran fort contra fort. per dreg uenran ad aytal cas“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 46–54).

Zde ve Španělsku markýz a ti z chrámu Šalomounova nesou tíži a břemeno pýchy pohanů, pročez mladost sklízí mrzkou chválu a poprask okolo onoho umyvadla se dotýká těch nejmocnějších předáků – zuřivých budižkničemů, kteří nemilují radost, ani kratochvíli.

Francouzi postupují proti přírodě, pokud odmítají Boží skutek, neboť já vím, jak to je! Dobrou pověst a statečnost z Antiochie tu oplakává Guyenne a Poitou. A ať z něj milostivě sejme smrt Pán, který vstal z hrobu. (¶8–9)⁵⁶¹

V poslední sloce se z křížácké písně stává *planctus*, nářek nad smrtí „Dobré pověsti a statečnosti“ (Pretz ab ualor). Za tímto *senhalem* je samozřejmě možno hledat historického aktéra (nejvážnějšími kandidáty jsou Vilém VIII. z Poitiers nebo Raimond z Antiochie),⁵⁶² pokud však celou báseň čteme jako první výpověď v tradici trobar, dává se nám zde na obecné rovině informace, že celý tento projekt povstal jako *reakce na smrt* a na *úpadek*. Výše jmenovaného prvního zrádce (¶6), muže rozněcujícího kvůli svému neovladatelnému hněvu sváry, svět nosil již před dávnými časy. Tak dávno, že z onoho tvora povstal během historie celý rod. Teprve nyní a v odpovědi na jeho činy proti němu povstává kazatel pokoje a podněcovač cest k lázni – Marcabru. Z toho ostatně vyplývá, do jak archaické situace je čtenář v první trubadúrské básni postaven.

„Lavador“ je křížáckou básní; jak bylo patrné již z biografického fasciklu, tematika křížových výprav je bytostně spojena s problematikou smrti a míst – jejich hledání, útoku na ně, i obrany. K výpovědi založené na místech ostatně podle anekdoty sahá i Folquet de Marseilla, když usazuje zmrzačeného heretika. Okcitánie se u něj stává místem působnosti psů, k jejichž křesťanské službě patří i omývání země krví kacírů, podobně jako ke křesťanskému tříbení Marcabrunových posluchačů patřilo omývat sama sebe krví pohanskou.⁵⁶³

Stephen Nichols dále upozorňuje, že trubadúrské „křížácké písně spojují současné události se sémanticky nasyceným prostorem, který Evropané dříve spojovali s dávnou biblickou historií, s *in illo tempore* křesťanského narativu“ (Nichols 2004, s. 23). K ustavení centripetálního, na sebe zaměřeného diskursu, který obvykle tvoří základ *canson* zde nedochází. Nemožnost této uzavřenosti tváří v tvář historickým událostem se v básních přímo tematizuje, jako je tomu v Marcabrunově „A la fontana del vergier“ (BEDT 293,1; pouze v C). Tam křížová výprava zprvu není řešením problému spásy ani zbožným činem, ale problémem pro na první pohled vytříbenou dámu, jejíž milý odjel daleko bojovat a ona se trápí jeho nepřítomností. Tažení zde lásce brání, rozpojuje nadějně vytříbené milence a „správnou odpovědí na vpád historie do lidského života“ se v ní stává „potlačení vytříbené lásky a její estetiky“ (Nichols 2004, s. 25). Tato „pravá“ konverze stojí v příkrém kontrastu proti harmonizaci lásky a života prostřednictvím

⁵⁶¹ „¶Desnaturat son li franses. salfag de dieu dizon de | no. qieu say con es. dantiocha pretz ab ualor. say plora uianepeitaus | dieus senher al tieu lauador. larma del comte met en paus. & ab | grat penan de la mort. al senhor qe resors del uas“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 55–63, 64–72).

⁵⁶² První jmenovaný zemřel roku 1137, ten druhý 1149, což má klíčový význam pro dataci básně (srov. Marcabru 2000, s. 437).

⁵⁶³ K ironii tohoto zrcadlení podle dnešních měřítek srov. Jaluška 2015.

omývání v lázni a pobytu ve vytríbené společnosti. Snad proto tuto báseň v *R* nenacházíme.

Čtu „Lavador“ jako paradoxní sakrální gesto, které v důsledku sekularizuje poezii, umožňuje ji myslet jako *crossover*, u něhož jsou obsazeny oba póly. Postava Marcabruna v rukopisu *R* po očištění v *Lavadoru* hledá novou cestu v rámci tohoto světa, která by mohla vést ono osiřelé „mládí“ (iouen; ¶3) do společnosti, jež by byla ještě lepší nežli ta předchozí, totiž k obecnství s Kristem (¶5) namísto oněch špatných magnátů pohrdajících radostí (¶7).

4.8 Víření času (Marcabru II + III)

„Lavador“ byl strukturován podle binárních opozic, zejména podle dvojice „my“ (lidé obrácení ke Kristu a ochotní se koupat) a „oni“, ti ostatní, neschopní vyjít na patřičnou cestu. Do druhé skupiny patří pohani i špatní šlechtici z křesťanského tábora. V zásadě ve všech následujících písních bude tento binarismus aplikován na hlavní téma rozhovoru, totiž na lásku. Kritériem pro hodnocení té či oné realizace onoho citu se přitom stane otázka bezpečí pro komunitu ustavenou v „Lavadoru“, tj. pro tvory žijící ve světě a snažící si udržet své mládí. Ten, kdo ji ohrožují, musí z kola ven.

Marcabrunova „Oimais dei esser alegrans“ (BEdT 293,34), druhá píseň v pořadí *R*, jejíž iniciálu již negarantuje Kristus, ale mnohem menší korunovaná lidská hlava, sahá na začátku ke slovnímu obratu, který obvykle označuje konverzi od dámy k dámě či od jednoho typu lásky k jinému; v *Cantigas* tak Alfons X. vypovídá galicijským kalkem „des oge mais“ (CSM 1, v. 3) o své konverzi od milenek k Marii. Marcabru by patrně rád opustil smutně prorocký tón z konce „Lavadoru“. Při odvratu od „lázne“ směrem do druhé sféry však zjišťuje, že takový obrat není možný. Nelze „se rozveselit“, při pohledu na současnou situaci. Jeho obrat je ostatně Alfonsově racionální úvaze o hodnotě lásky dosti vzdálen i proto, že k němu dochází na neosobní popud času. Marcabru nepřechází k žánru konfese, nemá toho zapotřebí. Jeho báseň zůstává kázáním (jímž byl i „Lavador“) a spíše varuje před nebezpečím špatných konců, než aby svědčila o těch dobrých.

Od nynějška se musím rozveselit, protože vidím, jak vzchází sladký vánek a slyším písně a čírikání a zpěvy ptáků, které mě těší. Příjemné období mi přináší veselí, ale kvůli mládí ztrácím spokojenost, neboť vidím, že se kazí každým dnem. (¶1)⁵⁶⁴

Rozmrzelost uprostřed jarního času vyjadřovala i persóna „hraběte z Poitiers“, v onom případě však deklarovaná špatná nálada explicitně pramenila z vědomí mluvčího, že se pro tuto chvíli nemůže působení roční doby odevzdat tak, jak by chtěl. Souvisela tak spíše s prostorem a s nutností přizpůsobit se milostnému protějšku, přijmout jeho mlčení

⁵⁶⁴ „Uei mai dey esseralegrans. pus laura dossa uey uenir. & | auch lays e uoutas e chans dels auzels. quem fan esbaudir | lo gen temps mi fay alegrar. mas per iouen me desconort | car tot iorn lo uey sordeiar“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 1–7).

namísto komunikace, s níž by bylo možno prostor překlenout. Jarní čas jej ovšem motivoval k překonávání podobných překážek (včetně vlastní smrtelnosti) prostřednictvím poezie, v jejímž jádru spočívá tělesná radost. Ta se děla v soukromém prostoru pod pláštěm dámy, kde bylo k dispozici vše potřebné – nůž i bochník k zakrojení. Vzhledem k pozitivnímu přístupu k jaru i s jeho latinou „hraběte“ v básni nikterak netrápí, že taková intimita implikuje rovněž tělesné plození ženoucí historii vpřed.

V kontrastu s touto výpovědí se zřetelně jeví, že Marcabruna trápí sám čas. Doba se mění a stejné přitom nezůstává ani mládí. Stává se vetchým a stárne. Postup roku od zimy k jaru tak myšlení stáčí zpět k „Jóšafatu v hrobě“ z „Lavadoru“, a tedy ke smrti. Proto se první trubadúr netěší ze vzácné chvíle souladu mezi „milostnou radostí“ venku i uvnitř něj samého, v době, která „zve k lásce a tím pádem zároveň k poezii“ onou radostí poznamenané. Neobsazuje ani druhou pozici obvyklou u „raných“ trubadúrů, netrápí se, že on jediný je „z této radosti vyloučen“ (Zink 1985, s. 52). Ničí jej jaro samo. Radost, která panuje okolo něj, implikuje změnu ročních období, a tedy i plynutí času v souladu s řádem přírody spějícím od narození přes růst a úpadek ke smrti. Marcabru rozhodně nepodléhá jarní iluzi nikam nevedoucího času umožňujícího smyslům, aby se bez obav z nebezpečí či z maření času opájely počítky bez obavy z budoucnosti.⁵⁶⁵ S vědomím blízkého se odchodu jedince ze světa a zániku scény světa, a tedy i skutečnosti že pro návraty do lázně zbývá stále méně času, se nelze radovat. Historie činí konverzi k radosti velmi obtížnou.

Kromě naznačené dynamiky mějme při četbě písně stále na paměti, že se jedná o druhou trubadúrskou výpověď vůbec. Z toho důvodu se zde jedná o to, jakým způsobem budou v rámci tradice ustaveny jarní začátky písní a zda bude jarní čas uznán za věc hodnou chvály a zpěvu. V následující čtveřici slok je souvislost jara, plození a času rozvedena, aby nakonec opět ukázala na problém (soudní) řeči a jejího vztahu ke světu:

Jedna věc ve mně vyvolává údiv, protože vidím plození a vzkvétání a lakotu, ano, a lstivost, ať se kamkoli otočím či podívám. Nikde nevidím vládnout dvornost, ani eleganci, ani dobrou pověst a statečnost, ani kratochvíli.

Tihle pomlouvači s nabroušenými jazyky – ať je Bůh zatratí a nenávidí – houpají dobrou pověst na váze a podporují zlobu. Já ale říkám a chci prosit dobré pány, aby s takovými lidmi nesouhlasili, pokud chtějí přebývat v dobré pověsti.

Podobně se podvodů dopouštějí i ženy a dovedou dobře podvádět a lhát. Tím způsobují, že jejich manželé chovají a živí cizí děti. Z toho se rodí zlobné mámení. Neboť nikdo z takových nemiluje radost a kratochvíli, a nikdo nedovolí ani začít s nimi řeč na toto téma.

Kéž Bůh nenabídne své odpuštění těm, kteří je chtějí cítit a poslouchat je, ty děvky spalující a planoucí, horší, než vám mohu říct! Tolik jim záleží na jebání, že se nedrží práva ani křivdy, ale jenom takového [muže], který je dovede dobře položit. (¶2–5)⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Jako takovou iluzi bezpečného a hlavně trvalého souladu s řádem přírody vnímá jarní strofy Zink 2008.

⁵⁶⁶ „¶Duna res soy merauilhans | cades uey granar e flurir. & escasetatz oc e enians. uas qualqe part me | torn nim uir. cortezia ni bel estar. ni pretz ni ualor ni deport uas | nulha part no ueg renhar. ¶Estz lauzengier linguas trencans qe | dieus cofonda et azir. meton proeza en balans. e fan maluestat enan | tir. mas als pros dic e uuelh proar. qe ia us ab els nos nacort | si en proeza uol estar. ¶Eissamens son donas trichans. e sabon trichare | mentir. per qe fan los autrus efans. als maritz tener e noirir. daisi | naisol maluat cuir. cus non ama ioi ni deport. ninauza hom entrels | parlar. ¶Ia dieus nol sia perdonans. qi las uol onrar e servir. estas | putas ardens cremans. peiors qieus nous sabria dir. tan lor

Zoufalství z tělesného plození, dorůstání (s pohledem obráceným neustále k obrazu stárnutí z předchozí sloky) se, jak vidíme, odehrává ve sféře aristokratického dvora, naplněné slovy a mocí. Lakota zde nestojí proti květu a plození, ale je k těmto přirozeným procesům přiřazena prostou spojkou „a“. To vše se odehrává na jaře a působí proti pevnému základu „dobré pověsti“ (proeza), která stále zůstává hodnou touhy. Pokud si ji však oslovovaní pánové chtějí uchovat, musejí vystoupit proti pomlouvačům – tedy proti těm, kdož slovy plodí špatné následky.

Ze vzmachu přírody se zrodila slova, od kterých se Marcabru odvrací zpět k tělu (§4), když zkoumá hmatatelné důsledky lhaní a sám se shoduje se svou výpovědí z „Dirai vos en mon lati“. Rozdíl je však v tom, že tady (§5) svou kritiku obrací rovněž (a nakonec především) proti ženám a buduje obraz promiskuitní ženy či prostitutky jakožto jeden ze základů „etického rámce“, jež propaguje (Harvey 1989, s. 89). Oheň vycházející z „putas“ kontrastuje s jasnou září tříbené obce z „Lavadoru“ (§7) a jeho účinek je zcela opačný. Kdo se jím nechá osvitit, ten pravděpodobně o možnost očištné koupele přijde.

V závěru písně se k popisu situace adresovaném manželům a mocipánům v centrech dvorů přidává varování pro dvorné milence, jak si je obvykle představujeme, tedy pro muže čerpající od dam oprávnění k vlastnímu vzestupu a vývoji:⁵⁶⁷

Ten, kdo kdy získal čest nebo se stal milencem díky dámám, se musí od takových držet dál. Bídák totiž od nich získá totéž, nebo i víc, čím víc je dovede tlouci. A já bych to mohl dobře dokázat skrze svou dāmu Mocnou Zadnici, ale nikdy ji nebudu chtít sedlat.

Dvorný a dobře hovořící posle, vydej se jistou cestou do Urgel a rozviň tento můj vers tomu z Kozího místa, aby se v něm uviděl. A bez vychloubání mu můžeš říct, že jsem svůj los obrátil za takovým cílem, před kterým by se tuze načekał. (§6–7)⁵⁶⁸

Zisk, „jmění“ od „takových dam“, tj. od prostitutek, závisí na „tlučení“, tedy na tělesném kontaktu, zejména sexuálním. Marcabru na tomto místě získává svou autoritu kazatele právě díky tomu, že takovou činnost konat odmítá a přitom by mohl – jeho dáma by k tomu byla nanejvýš vhodná. Podle svého groteskního *senhalu* by měla takového tlučení vydržet víc než ostatní dámy.⁵⁶⁹ Pierre Bec upozorňuje, že Marcabru do svých básní klade vulgaritu jako „promyšleně užívanou jazykovou krajnost, aby poukázal na nějaký seriózní problém“ (Bec 1984, s. 12). První dvorská, na první pohled sekulární píseň je také první básní *R*, ve které tento verbální rejstřík spojený s Bachtinovým „tělesným ,dole““ přichází ke slovu.⁵⁷⁰

sap bo | lo claucopar. qe noi gardo dreg in tort. may sel qe mielhs la sap | ronsar“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 8–14, 15–21, 22–28, 29–35).

⁵⁶⁷ Srov. Jaluška 2012b.

⁵⁶⁸ „Qui anc fon prezatz ni amans. per donas be sen deu giquir. | cuitan sen aura us truan. o may si mays li pot bastir. et yeu poy | ria oben proar. per ma dona na cropa fort. mas ia no lan uelh | desselar. ¶MÉssanc cortes ben parlans. uay ten en urgel ses fa | lhir. e sias tel uers despleyans an de cabrieyra qel remir. epotz | li dir senes gabar. qen tal loc ay tornat ma sort. on el poyria trop | muzar“ (*R*, f. 5^{ra}; Marcabru 2000, v. 36–49).

⁵⁶⁹ Srov. Marcabru 2000, s. 432–433.

⁵⁷⁰ K bachtinovskému čtení Marcabruna srov. např. Bloch 1986b, s. 57–58, kde je rovněž ukázáno, jak ahistoričnost, kterou můžeme spojit s herní nezávazností, umožňuje použití takovýchto výrazů.

Píseň začala jako zpráva o konverzi a stejným způsobem i končí; kupodivu ne obratem k Bohu, ale k dámě, jejíž zájem o muže má zřejmě funkci afirmace statutu – společenského nebo poetického. Adresát z Urgel⁵⁷¹ by byl zřejmě shledán nehodným její přízně, „tuzze by se načekal“. V tomto agónu tedy Marcabru vítězí, aniž by se podrobil rozhodčímu. Dáma soudkyně se obrací k němu.

Třetí Marcabrunova píseň, „Pos la foilla reviola“ (BEdT 293,38) postupuje v proudu roku dál a vede čtenáře do zimní scény, ve které setrvá až do sedmé písně „L’iverns vai e-l temps s’aizina“ (BEdT 293,31). Všimněme si na tomto místě vyhrocené časovosti přítomných Marcabrunových písní. V návaznosti na sdělení „Lavadoru“ je zřejmé, že čas letí a lhůta ke konverzi se zkracuje.

Vidím kolotající list padat z koruny, neboť jej vítr strhává a olamuje a on nemůže zůstat na svém místě. Proto blahořečím časnou zimu – mnohem víc než léto plné zálučných klíčků, kdy roste touha po děvkaření.

Ropuchy ani svíjející se had mě neznepokojují ani nekoušou, ani moucha masařka či polétavá muška. Nevnímám broučí bzucení ani zápach chroustů, těch škodlivých létavců, kterých nás velkomyslná zima zbavuje.

Tentýž se svým druhem žluvou vyměnili zpěv za mlčení, stejně jako sojka a slavík, neboť zima s nimi zachází podle své libosti a vrhá do náhonu pýchu hrubiánů plných mrzutosti, kteří v létě cenívají zuby. (¶1–3)⁵⁷²

Zimní situace se odvíjí od pohybu shora dolů, od rotace, která postupně ustává, stejně jako šelesty obtížného hmyzu a hadů. K této pasáži zřejmě odkazuje drobný obrázek v iniciále, zachycující hada zakusujícího se do svého vlastního těla. I on se točí a svíjí; požírá sám sebe. Tak spěje k utichnutí.

Zima je zde „časná“ či přímo „světská“,⁵⁷³ zaměřená na svět. Listí opadává a pod ním se ukazují holé větve, podobně jako se v lidské společnosti vyjevují hříchy, když ztrácejí možnost ukrýt se za listím stromů, jako to učinili po prvotním hříchu v ráji.⁵⁷⁴ Následující sloky působí dojmem „Dirai vos en mon lati“, s jejím důrazem na produkci potomstva a jeho kvality, a plačtivého závěru „Lavadoru“. Posiluje se zde povědomí o smrti, jež hrozí i těm nejdvořnějším a zároveň sexuálně nejzdatnějším:

Pan Krátké ostří sekery neztrácí své místo u ohně, neboť nosí špičák i kladívko v té díře, která ho těší, a dovede svému pánu ulevit od bolesti na moudří, skrze to, nad čímž vládne.

Ten má dnem i nocí náruč plnou toho nejlepšího. A koná jenom výsostné zasouvání údu, neboť umí zacházet s klikou a v noci koná svou denní práci. Tím způsobem obrací plod k horšímu a mládí se samo zvrhává.

⁵⁷¹ Snad je to Guerau III. Ponç de Cabrera, zesnulý na počátku šedesátých let 12. století (srov. Marcabru 2000, s. 427).

⁵⁷² „Pus la fuelha reuirola. uey de sobrels sims chazer. quel | uens la romp el degola. enon la pot remaner. motpres | liuern tenporau. pus qestieu plen de gandilh on creys | puteries enueia. ¶ Graisan ni serp qes amola. nom fay | espauen ni manh. mosca ni tauas qe nola. escarauatz ni bertanh | no sen brugir ni oler. aqel maluatx uolatilh. qel francs yuern nos | deneia“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 1–21).

⁵⁷³ Srov. překlad „worldly winter“ (Marcabru 2000, s. 479).

⁵⁷⁴ Na pevné spojení obrazu listí stromů a vzpomínky na chvíli po prvotním hříchu, kdy se Adam s Evou ukryli „in medio ligno paradisi“ upozorňuje Robertson (viz oddíl 2.1 této studie) a dodává Augustinův výklad, podle něhož „ukrýt se za stromem znamená ukrýt se v sobě samém, zanořit se do sebelásky či do chtíče“ (Robertson 1951, s. 25–26; editoři s tímto výkladem souhlasí, viz Marcabru 2000, s. 482).

Tak jako klička klesá, zvedá se a otáčí se zpět, stejně se děje i s jistotou a [ona] nemůže jinak. Má oči a nevidí a nepoznává rez, kvůli které se ze vztahů mezi pohlavími stává děvkaření.

Prosím Boha, aby panu Richardovi nezapověděl nebeské království, neboť on to, co ho nyní mrzí, činil nejlépe [ze všech lidí] v tomto věku těla. A nechal zdejší svět smutnit, a já nebudu nikdy věřit v syny, pokud se mu tento nevyrovná. (§4–6 a 8)⁵⁷⁵

4.9 Toužící muž a strážkyně času (Marcabru IV)

Ze zahuštěného domovského prostoru, kde lze jednotlivým aktérům prisuzovat výsměšné přezdívky na základě podrobné obeznámenosti s tím, co činí jejich těla, vycházíme v následující písni „L'autrier jost'una sebissa“ (BEdT 293,30; R, f. 5^{ra-b} a 8 dalších rukopisů)⁵⁷⁶ ven do polí. Tam se stáváme svědky zrodu žánru pastorely kanonicky platného pro tento rukopis (jedná se o první takovou píseň prvního trubadúra vůbec) a podle současného kritického konsensu patrně rovněž pro celou trubadúrskou tradici.⁵⁷⁷

Onehdy jsem vedle plotu našel pastýřku míšenku, naplněnou radostí a porozuměním a byla to dcera vesničanky – kápě, kožešinou vroubená jupka, velmi hrubě tkaná košile, boty a vlněné punčochy.

Přistupuji k ní přes loučku. „Holka,“ povídám, „krásná věci, velice mě bolí pohled na to, jak se chvějete.“ „Pane,“ odpovídá na to vesničanka, „díky Bohu a mé kojné, málo mi vadí, když mě vítr cuchá, protože jsem veseloučká a zdravá.“ (§1–2)⁵⁷⁸

Zima patrně stále trvá, jak lze soudit z popisu dívčina oblečení a z evokace chladu rozechvívajícího tělo, které se podobá větévce hlohu z „Ab la doussor del temps novel“ od hraběte z Poitiers, jak ji známe z jiných rukopisů. Zde však nic nekvete. Předchozí dvě básně jen posílily dojem z marcabrunovské zimy jakožto období, kdy může vládnout „upřímnost, cudnost a moudrost bez ohledu na svůj hrubý zevnějšek“ (Koelb 2008, s. 70); nyní se ukazuje, že i tato vláda může být svěřena do ženských rukou. Masky soudné a soudící ženy, která hovoří vlastním hlasem (zatím se o dámách jen mluvilo), zde přiléhá na tvář outsiderky z prostoru mimo dvůr. Mluvčímu proto připadá, že se mu taková může stát snadnou kořistí – na rozdíl od závěru druhé písně v pořadí by zde „osedlával“ rád.

⁵⁷⁵ „¶JEs | nacropit bec daysola. non pert son loc al fogal. qel porta pic e massola | et encroza donaiou. etol si dons algazer. la dolor del penrenilh per qel so| bre senhorega. ¶SEst nadel miels labrassola. plenat mati et alser | e sobre fotre fay sola. car sap la coa mouer. e fay denueg son ior | nal per qel frug tornenuerzilh e iouens girbaudoneia. ¶Aisi com | la segunhola. baysa leua torna uau. cazen leuan trebaiola. lo | seguirs et non pueis au. velhs e no sap uezer. ni non conoys lo | rouilh. per qe donneys ar puteia. ¶Iles del tot non bardaiolamarc | e brus de so saber. car sel es de bonescola qe ioy qer assomoner. e | pus iauzimens lauau. a cadauetz sestendilh. Un petit pus qe | non deia. ¶Dieus prec can richart non tola. lo regne celestiau. | qel fes so per qes adola. lo mielhs dest segle carnau. &an say laisa | per ner. e iamay non creyray filh. sa qest non contrapareia.“ (R, f. 5^{ra}; srov. Marcabru 2000, v. 22–42, 50–56).

⁵⁷⁶ Srov. české překlady v Černý 1963, s. 67–69 (Vladimír Mikeš), a Prokop – Holub 2001, s. 70–74.

⁵⁷⁷ Srov. Caulet 2002, s. 197–198; Pollina 2002, s. 119–120. Podle Légluové má „L'autrier jost'una sebissa“ tato píseň tu výhodu, že je kompletní, snadno přístupná, slavná a nejstarší známá. Její „zakládající scénář“ je však s ohledem na ostatní reprezentanty žánru poněkud matoucí (Léglu 1998, s. 131).

⁵⁷⁸ „Lautrier iustuna sebissa trobey pastora mestissa de || ioi e de sen massissa. e fon filha de uilaina. cape gonela pelissa | uest e camiza treslissa sotlars e causas de laina. ¶Ves lieys uau | perla planissa. toza fimieu refaytissa. dol ay gran del uen queus fissa. | senher so dis lauilaína. merce dieu e ma noirissa. pauc mo pres | sil uen me rissa. calegreta soi e sayna“ (R, f. 5^{ra-b}; srov. Marcabru 2000, v. 1–14).

Problematika verbální dominance jednoho pohlaví nad druhým v sociálním kontextu ležícím mimo dvůr je jedním ze základů žánru pastorely i podle zachovaných poetik, jak lze soudit z anonymního, „extrémně didaktického“ traktátu *Doctrina de compondre dictatz*.⁵⁷⁹ Jeho autor chtěl patrně nabídnout dokonalé vnitřní rozdělení *trobar* do žánrů, pokud možno beze zbytku. „Pastorelu“ či „pastoru“ definuje takto:

Pokud chceš složit „pastoru“, musíš hovořit o lásce způsobem, který tě naučím, totiž: chceš se přiblížit k pastýřce a chceš ji pozdravit, nebo požádat, nebo hrozit, nebo se jí dvořit, nebo se s ní o něco přit, nebo jí něco dát, nebo s ní mluvit. A můžeš jí dát různá jména, podle toho, jaká zvířata střeží. A tento způsob kompozice je dostatečně snadný k porozumění, a můžeš mu dát šest nebo osm slok na novou melodii, anebo na nějakou starší cizí.⁵⁸⁰

Dívka, jejíž identita se odvíjí od práce „u zvířat“, tu vládne svému vlastnímu okrsku. Muž přichází k ní; jeho touha a jeho slova celou píseň ustavují; chce „pozdravovat“ nebo „žádat“. I „hrozit“ může, aby dosáhl svého. Podle pozdější poetiky Luise de Averçó nazvané *Torcimany*, která vznikla v pozdním 14. století pro barcelonskou konsistoř jako varianta toulouských *Leys d'amors*, může tento žánr obsáhnout i „vtipkování, výsměch i hledání útěchy u ženy“, za předpokladu, že jsou k tomu užita pouze řádná slova beze stopy „hrubosti a nízkosti“.⁵⁸¹ Právě tak Marcabrunův mluvčí začíná a projevuje přitom přesvědčení, že jakožto dvorný aktér bude pro pastýřku neodolatelný.

Celý následující dialog lze číst jako rozhovor centra moci s reprezentantkou určitého typu přirozenosti, které se mluvčí snaží vnutit představu diskrepance („je vám zima“) a ona odmítá („není, však jsem zdravá“). Spojení „natury“ v původním smyslu „přirozování“ se ženstvím je u Marcabruna obvykle pojímáno jako problém – a stěžejní výpověď tohoto typu, „Dirai vos en mon lati“, následuje v *R* vzápětí. Zde, „na obecním či v otevřené krajině, například blízko cesty“ (Léglu 1998, s. 137), je však toto spojení vylíčeno v pozitivním světle (či je k němu dodána pozitivní, potenciálně společensky konstruktivní a neohrožující složka). Dívka je tím, kdo má pravdu a kdo dovede patřičně rozeznávat prostory a hranice mezi nimi:

„Holka,“ povídám, „kvůli milosrdenství jsem sešel z cesty, abych vám dělal společnost, protože takováto vesnická holka nemůže bez rovného druhu pást tolik zvířat na tak opuštěném místě.“

„Vašnosti,“ řekla, „ať jsem kdo jsem, dobře rozpoznám smysl od bláznovství. Naše družení, pane,“ řekla ta vesničanka, „ať zůstane tam, kam patří. Taková, která se domnívá, že nad ním vládne, totiž získá jenom pouhý přelud.“

„Holčičko krásných způsobů, otec, který vás počal, byl kavalír, a z matky se tak stala dvorná vesničanka. Čím upřeněji se na vás dívám, tím více se mi líbíte a vaší radostí pookřeji, pokud budete alespoň trochu lidská.“

⁵⁷⁹ Tak traktát charakterizuje Spence 1999, s. 168. Za možného autora je považován Katalánc Jofre de Foixà, aktivní v poslední třetině 13. stol. (srov. Marshall 1972, s. xciii; Pickens 2000, s. 210).

⁵⁸⁰ „Si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te enseyaray, ço es a saber: si-t acostes a pastora e la vols saludar o enquerer o manar o corteiar, o de qual razo demanar o dar o parlar li vullas. E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que quardara; e aquesta manera es clara assatz d'entendre. E potz li fer .vi. o vij. cobles, e so novell e so estrayn ia passat“ (Marshall 1972, s. 96).

⁵⁸¹ „Ab aquest dictat pot hom trufar, escarnir, solaçar ab alguna dona [...] sens dir alguna viltat ne deshonestat“ (Ozanam 2001, s. 433).

„Pane, celý svůj rod a svou rodinu vidím obracet se a lnout k brázdě za pluhem, pane,“ řekla ta vesničanka, „ale rytířem se často dělají i tací, kteří měli sedm dní z týdne činit totéž.“

„Holka,“ povídám, „urozená víla vám při narození dala do vínku pročištěnou krásu nad každou jinou vesničanku a ta vám bude ještě zdvojnásobena, pokud mě jedenkrát strpíte na sobě a sebe pode mnou“. (§3–7)⁵⁸²

Pastýřka se komplimentům nepřestává bránit, a přitom neustále zvenčí obnovuje a znovu ustavuje hranici prostoru, jehož úskalí mluvčí popisoval v předchozích dvou písních a který nyní s úlevou opustil. Z následujících slok je čím dál zřejmější, že tak učinil proto, aby ulevil především touhám svého těla, poskytl jim kousek „hraběcího krajíce“, nalehl na ženu. K tomuto tématu se od problémů nejistoty na světě, nešlechtné šlechty a nepřekročitelnosti sociálních rozdílů, jež se snaží ustavit pastýřka, mluvčí neustále vrací. Nemožnost dosažení této úlevy mu působí čím dál větší frustraci – tím spíš, že se dívka vyzná v řádu slov i v sociální hierarchii (§6), a právě proto odmítá mísit svůj rod se sociálním statutem příchozího, stejně jako odmítá mísit své tělo s tím jeho. Mluvčímu je odeřeno potěšení nejen kvůli cudnosti dívky, ale také (a hlavně) s ohledem na jeho vlastní společenskou vrstvu či příslušnost k určitému místu, ke dvoru:

„Vašnosti, člověk posedlý bláznovstvím rád leccos slíbí a leccos odpřísáhne. Takový hold byste mi vzdal, pane,“ řekla ta vesničanka, „ale já si nepřeji kvůli jedné malé cetce vyměnit svoje odpanění za jméno děvky [...]“.

„Ano, vašnosti, však podle práva spěje blázen ke svému bláznovství, dvorný člověk ke dvorným dobrodružstvím a vesničan ať [spěje] ke své vesničance. Na mnoha místech se narušuje struktura věcí, když nedbá na uměřenost, jak říkávají staří lidé. (§10 a 12)⁵⁸³

V citovaných slokách je postulován žádoucí řád věcí, založený na příbuznosti (tentokrát slovní), což je téma pro Marcabruna typické.⁵⁸⁴ Bláznů náležejí blázniviny právě proto, že je „blázen“, pro dvorného člověka je tu z téhož důvodu dvorské dobrodružství (aventura). Toto slovo může označovat jak rytířské „příhody“, které se liší od toho, co se děje mezi vesničanem a vesničankou, tak kolo Fortuny.⁵⁸⁵ Jde každopádně o nestabilní události, kontrastující zde s dokonalou stabilitou dívky. V kontrastu s ní (dívka po celou dobu písně tvrdí totéž a neustále svého partnera v rozhovoru krotí a vede zpět k „pravé míře“) prokazuje mužský mluvčí v předposlední sloce svou hloupost, nestálost a v posledku neschopnost pojmenovat věci tak, jak doopravdy jsou:

⁵⁸² „¶Toza fimieu cauza pia. des| toutz me soy de la uia. per far auos companhia. car aytal toza uilay| na non pot ses parelh paria. pastoriar tanta bestia. el aytal loc tan | soldayna. ¶Don faysela qi qe sia. ben conosc sen o fulia. la nostra pare | lhayria. senher so dis la uilaina. lay on setanh si sestia. qe tal lacuien | baylia. tener non a mais lufayna. ¶¶Toza de gentil afayre. sauva | yers fo uostre payre. queus engenret e la mayre tan fon corteza | vilayna. com pus uos gart mes belayre. e pel uostre ioi mesclai | re si fossetz vn pauc umayna. ¶SEnher mon genh e mon ayre. uey | reuerdir et atrayre. a laua del arayre. senher so ditz la uilayna. | maystal se fay caualgayre. cartetal deura fayre. lo .vi. iorns | de la semayna. ¶¶Toza fimieu. gentil fada. vos adastrec can fosna | da. duna beutat esmerada. sobretotautra vilayna. e seriaus be dobla | da. sim uezia .i. uegada. sobuas euos souiaina“ (R fol. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 15–49).

⁵⁸³ „¶Don hom cochat de folatie. eus promet eus pleuisc gatie, sim sa- | ziatz omanatge. senher so dis la uilayna. mays ges per .i. pauc din- | traie. non uuelh mon despieuselatie. camiar per nom de putaina [...] ¶¶Don oc mas segon drechura serca fol | sa folatura. cortes cortezauentura. el vilas ab la uilayna. e mans locs | fay sofraytura. qe noy esgardo mezura. so dis la gen ansiayna“ (R, f. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 64–70 a 78–84).

⁵⁸⁴ Srov. Bloch 1986a, s. 109, podle kterého se Marcabru ze všech raných trubadúrů „vyznačuje tou největší obsesí pro určitý typ genealogických stromů“, ať již se týkají rodů, anebo slov a jejich etymologií.

⁵⁸⁵ Jak upozorňuje Spencer 2007, s. 166–167.

Krásko, nikdy jsem neviděl dívku vašeho typu, která by byla proradnější, než jste vy, či která by měla tak klamavé srdce. (§13)⁵⁸⁶

Není to věru dívka, jíž by zde bylo možno připsat proradnost. Spojení „váš typ“ (uostra figura) náleží do řady vzdělaneckých rýmů na odborná slova typu „mezura“. Sem patří i „natura“, jejímž prostřednictvím mluvčí druhdy apeloval na předpokládanou touhu dívky po pohlavním styku (§11).⁵⁸⁷ K němu se prý obrací každé stvoření, je jeho přirozeností. Je však zřejmé, že pastýřka již na tomto místě připravuje půdu pro výpověď o nebezpečích prokreace v následující písni a odpovídá výše citovanou „etymologickou figurou“ spojující blázna s bláznovstvím a dvořana s nestálostí dvorských příhod. Tento přirozený vztah mezi slovy je pro ni v tuto chvíli mnohem důležitější než přirozená puzení. Svou nedostupnost pak dívka ještě zdůrazní závěrečným posláním. Jeho zjednodušená verze v *R* zdůrazňuje čas, který během rozmluvy uplynul, a je výmluvné, že na tuto skutečnost upozorňuje právě vesničanka, jakožto pozorovatelka přirozených kontinuit a strážkyně jejich integrity:

Vašnosti, již jste nás dosti dlouho zdržel. Vždyť takový zevluje na obraz, zatímco jiný očekává manu. (§14)⁵⁸⁸

Jediné, co nakonec rytíři zbývá, je zevlovat na obraz. Tedy: udržovat se ve stavu nenaplněné lásky, žít v neustálém vědomí svého neúspěchu. A zároveň se nevzdalovat, být své touze stále přítomen. Zůstávat u ruptury, podobně jako Henriotův hráč; jen bez slastných pocitů. Mana představuje patrně reálnou potravu lásky, skutečný tělesný styk.⁵⁸⁹ V bibli však tento chléb padá s nebe na zem jakožto plod modlitby, verbalizované prosby lidí vůči Bohu, a stává se předobrazem slovem proměňovaných eucharistických živlů.⁵⁹⁰ Obraz tedy svým způsobem rovněž participuje na účinnosti slov, která kontrastuje se situací, v níž se nyní nachází rytíř. Ten se na konci příběhu díky pastýřčině výsměchu a obratnosti dostává tam, kde měl patrně setrvávat po celou dobu – před obraz, na který může hledět do sytosti, aniž by tak ohrozil svůj vlastní rod.

Klasický výměr funkce pastorely nacházíme u Zinka, podle kterého má tento žánr ve středověkém systému „vyjadřovat tělesnou touhu v čistém stavu, zbavenou veškeré kodifikace, ideologie i spiritualizace“. Pastýřka je „tvorem bez duše“, či je za takovou považována mužským protagonistou, jemuž tak může sloužit jako „čistě erotický objekt“ (Zink 1972, s. 117),⁵⁹¹ a právě ze vzrušujícího kontaktu mezi „rafinovaným svůdníkem a hrubým tvorem žijícím mezi zvířaty“ (Zink 2013, s. 57) plyne atraktivita tohoto žánru.

⁵⁸⁶ „Bela de uostra figura. non vi altra pus tafura. ni de son cor pustre | fana“ (*R*, f. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 85–87).

⁵⁸⁷ „¶Toza tota criatura reuert segon sa natura“ (*R*, f. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 71–72).

⁵⁸⁸ „Donloniauetz nossatura. qe tals baden la penchura. cautre ne- | spera la mayna“ (*R*, f. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 88–90).

⁵⁸⁹ Janice Koelbová upozorňuje, že chléb znamená v trubadúrské tradici často pohlavní styk (Koelb 2008, s. 64).

⁵⁹⁰ Saxon 2012, s. 99.

⁵⁹¹ Srov. Laforte 1981, s. 240–241.

Marcabrunův protagonista se ovšem spálí, pastýřka je až nečekaně inteligentní.⁵⁹² Má dost moci a intelektu na to, aby příchozího poučila. V systému R. Howarda Blocha představují pastorely přechodný žánr, který na rozdíl od canson nějakým způsobem směřuje k historii, umožňuje naraci, zobrazuje čas i realitu jiných subjektů, než je mluvčí sám. Zároveň se o ní praví, že přes tyto slibné náběhy k hybridizaci žádným hybridem není, neboť zůstává „ve svém celku vylita taveninou z lyrického kadlubu“ (Bloch 1986a, s. 179). Na foliích rukopisu *R* nicméně tato píseň představuje jen další instanci historičnosti po životopisech a po Lavadoru zakotveném v konkrétních událostech. Není historizovanou dcerou cansony, ale představuje zastávku na cestě k ní, která je (jakožto dialog) vypěstována na kořenu hry,⁵⁹³ z níž činí „eroticky motivovanou debatu o společenské hierarchii“ (Léglu 1998, s. 130).

Leo Spitzer shrnuje „agendu“ této písně do dvou bodů, které se navzájem podpírají. Prvním z nich je tvrzení, že „nerovná sexuální spojení jsou hříchem proti přírodě“, tím druhým „pevné rozdělení společenských tříd ztotožněné s přirozeným řádem“ (Spitzer 1952, s. 81–82). Podle Roubena Cholakiana ovšem i zde, stejně jako v ostatních skladbách, zůstává žena básníkovým konstruktem podřízeným nárokům poetického tvaru: „On pozoruje a popisuje, ona jedná tak, jak je třeba.“ Tím, že Marcabru pastýřku „nalezl“ (trobei), potvrdil v důsledku díky významu onoho slovesa, že si ji vymyslel, „vynašel“ ji podobně jako báseň (Cholakian 1990, s. 65). S tím lze jen těžko polemizovat, v rukopisné sekvenci však při srovnání s paní „Mocný jeb“ ze druhé či s bezejmennou partnerkou „pana Krátkého ostří“ ze třetí písně přesto jisté rozdíly ve stupni autonomie vystoupí na povrch. Na první pohled je zřejmé, že pastýřka nepodléhá slovům rytíře, ale naopak jim dokáže čelit vlastním jazykem.

Lze ostatně říci s Janice Koelbovou, že pastýřka zde „působí v pastýřské funkci spíše ve spirituálním nežli agronomickém smyslu“; jako takovou ji lze spojit třeba i s pastýři, kteří na začátku Lukášova evangelia slyšeli nebeské „gloria“ (Koelb 2008, s. 70). Vede rytíře na cestu pravou, plně ve shodě s učením navázaným na „Lavador“ – a tedy podepřeným nejen znalostí přirozených procesů, ale rovněž nebeskou autoritou. Dívka zná řád rodů, ví, kde je její místo – a toto místo navíc obývá bez nářků a dovede si je střežit. Je v dokonalé shodě s přírodou, která se nevyčerpává v touze, ale hledí i na její následky (§11), i s moudrostí „starých“, vtělenou do přísloví (§12). Ta vypovídají o velmi dvorském problému uměřenosti a jejího vztahu k erotické lásce, přestože působí skrze „silnou spojitost se sférou prostého lidu“ (Pfeffer 1997, s. 37).

Domnívám se, že v sekvenci *R* se právě zde definitivně rodí mluvčí Marcabru pro další písně, jakožto otec *trobar*, vědomý si možných nebezpečí a upozorňující na ně, aniž by nutně nabízel řešení. Jeho výpověď od této chvíle není spojena pouze s Kristem, ale rovněž s přímou zkušeností styku s přirozeností. Ta hájí svá práva, jež jsou ovšem

⁵⁹² Srov. Zink 2013, s. 145.

⁵⁹³ Srov. Cholakian 1990, s. 66.

v podivuhodné shodě s obvyklými zásadami Marcabrunovy společnosti a působí subverzivně leda proti potenciálně subverzivnímu diskursu okamžitého naplňování potřeb, který se mluvčí v pastorele snaží ustavit.

Marcabrunův korpus dále pokračuje již interpretovanou písní „Dirai vos en mon lati“, která se zde v zásadě shoduje s kanonickou verzí, až na to, že na místo „joc coní“, „hry ženské pochvy“ staví „joc cani“ – hru psí, spojenou s obrazem psa v „Lavadoru“ a sjednocující v rukopisu *R* Marcabrunův korpus. Namísto konkrétního tělesného orgánu zde nacházíme obraz poněkud obecnějšího hřešení, díky kontextu (k němuž patří i obrazy pohlavního styku z Pastorely a všechny možné paní se sexuálními přezdívkami) však může smysl básně zůstat v zásadě shodný s tím, jenž byl podán ve druhé kapitole této studie.

Ve výpovědi následující po té latinské se Marcabru obrací ke dvoru a hovoří dvorným způsobem (Cortezamen voill comensar; BEdT 293,15; *R* f. 5^{rb}), aby s ohledem na „Lavador“, pastorelu i na nebezpečí definovaná latinsky navrhl možné řešení situace. To spočívá (jak již tušíme od vidy Gaucelma Faidita) v uměřenosti těla i ducha (slov), jak vyplývá ze dvou slok uprostřed této písně:

Muž, který dobře ví, jak lze dodržovat uměřenost, se může honosit dvorností. A ten, kdo chce slyšet všechno možné, anebo získat vše, co vidí, musí se naučit moderovat ono „vše“, jinak nikdy nebude dobře dvorný.

Uměřenost spočívá v ušlechtilé mluvě a dvornost pochází z milování. A kdo nechce ztratit dobrou pověst, ten se musí chránit před každým křupanstvím, před pomlouváním a před blázněním. S tím, jak ho [tento úkol] bude tížit, zmoudří. (¶3–4)⁵⁹⁴

Písně gaskoňského trubadúra pokračují dál, obraz poučné pastorely, vedoucí u mluvčího k vybudování koncepce uměřenosti, však umožňuje provést rychlý přechod k rozhovoru mezi ženou a mužem, který nacházíme v prvním poetickém vystoupení Girauta de Bornieill. Jím se uzavírá zakládající oddíl rukopisu *R*. Na cestě k němu však leží ještě důležitá píseň Peira d'Alvergne, vytvářející obraz trubadúrské komunity, která se na stránkách rukopisu schází.

4.10 Spor v kořenech současnosti (Peire d'Alvergne)

„Prozatímní mistr“ Peire d'Alvergne, druhý v pořadí trubadúrů, je nejprve představen pomocí dvou nábožných písní, „Deus, vera vida, verais“ (BEdT 323,16) a „Lauzatz si'Emanuel“ (BEdT 323,21), které zrcadlí Marcabrunův zájem o konec světa a přetrvání *segle* a staví jej na čitelněji ortodoxní podklad. První z nich končí působivým obrazem soudu, který čeká svět, ta druhá, přísně pravověrná a vyznavačská⁵⁹⁵ připomíná opět

⁵⁹⁴ „DE cortezias pot uanar qui de | sap mesura gardar. e qi tot uol auzir cantes. ni tot canue cuia | massar. lo tot les obs amezurar. o ia no sera ben cortes. ¶Me | zura er en gen parlar. e cortezia es damar. e qi uol esser mespres. | de tota vilamas gar. descarnir e de foleiar. pues sera sauis ab | qel pes“ (*R*, f. 5^{rb}; srov. Marcabru 2000, v. 13–24).

⁵⁹⁵ Srov. Seláf 2008, s. 174, který píseň považuje za nejstarší překlad Kréda do románského vernakuláru.

údolí Jóšafat a Kristův příběh. Ono „metání losů“, jímž se vyznačovali protivníci Mláďí v Lavadoru, se zde konkrétně spojuje se scénou ukřižování. Třetí Peirova, „De Deu no posc pauc be parlar“ (BEdT 323,14) je rovněž náboženská, apelativnější, než ty předchozí. Hovoří se zde s ohledem na další obraz „dne velkého Soudu“, při kterém „z pozemské nádhery nezbude nic“ a s „velkou radostí i velkým žalem“ budou od sebe odděleny „dvě cesty“ (§8).⁵⁹⁶ Mluvčí vyzývá k obratu k Bohu, v předposlední sloce hovoří k „vesničanu, pasákovi i rytíři“ o „radostech tohoto lehkomyšlného světa“, které „velmi rychle hořknou“ (§9).⁵⁹⁷ Tuto báseň čtu jako varování, doplňující „Dirai vos en mon lati“ o konkrétnější obraz hrůz Soudu, jehož příchod je třeba co možná nejvíc oddálit.

Peire nicméně v rukopisu *R* není Marcabrunovou ozvučnicí, ale především tvůrcem, od jehož tvorby se počítá klasické období *trobar*, tj. doba nezpochybnitelné dominance Girauta de Borneill. Zatímco Marcabru jakožto první trubadúr je ponořen do dávnověku před začátkem hlavního rozhovoru básníků, s Peirem tento rozhovor začíná. Jeho vida, obsažená v závěru biografického souboru, již byla několikrát zmíněna. V úplnosti vypadá takto:

Peire d'Alvergne byl z biskupství Clarmont. Byl to učený a písem dobře znalý muž, syn jednoho měšťana. Měl krásnou a příjemnou postavu a dobře skládal i zpíval. A byl to v onom čase první trubadúr, který byl za horami, a také ten, který dělal ty nejlepší znělky a versy.

Nevytvořil ani jedno *canso*, protože v onom čase se žádné písně neříkalo *canso*.

Však teprve pan Giraut de Borneill *canso* pojmenoval! Byl velmi vážen a ctěn těmi nejvznešenějšími barony a od mnohé vznešené paní.

Byl považován za toho nejlepšího trubadúra, jaký kdy byl, až dokud nepřišel Giraut de Borneill. Ve svých písních tuze chválil svá slova a ostře odmítal všechna ostatní. A takhle mluvil o sobě samém:

„Peire d'Alvergne má takový hlas, že zpívá nahoře i dole a jeho písně jsou sladké a příjemné a proto je mistrem všech; nyní tedy trochu objasní svá slova, protože jim sotvakdo rozumí.“

Byl dlouho živ a těšil se slávě na světě, podle toho, co říká Dauphin z Auvergne, který se narodil v jeho době. A potom se dal k řádu a tam zemřel. A tady je něco z jeho díla. (§1-6)⁵⁹⁸

Jörn Gruber chápe očividné podobnosti mezi životopisem mistra Girauta a Peira jako instanci básnické dialektiky; Peirův portrét je v Girautově textu dokonale překonán a zrušen nejen proto, že Giraut přejímá Peirovu mistrovskou hodnotu, ale hlavně prostřednictvím amplifikace. Podle Grubera lze označit celkem šest oblastí, ve kterých Giraut Peira překonává: pochází z Limousinu, tedy ze země spojené se jménem trubadúr-

⁵⁹⁶ „lo iorn del iutiamet [maior]. on non aura ren dufanier. ab gran ioi et | ab gran dolor. a deuezina duy sendier“ (*R*, f. 6^{ra}; srov. Peire d'Alvernha 1955, v. 61–64).

⁵⁹⁷ „e tan breu vida an li pluzor. uilas **reber** | e cauayers. e tantost tonren amargaror. lo ioi daquest segle leugi-|er“ (*R*, f. 6^{ra}; srov. Peire d'Alvernha 1955, v. 87–88).

⁵⁹⁸ „PEyre daluernhe fon de lauescat de clarmon. sauis homs fon e ben letratz. e fon filh dun bor-zes. | bels et auinens fon de la pressona et atrobot e cantet ben. e fon lo pre-| mier trobaro qe fos en aqel tems otrals mon. e sel qe fes los mellors | sos e uers. ¶Canso no fes neguna. car en aqel temps negus || chan non sapelaua canso. ¶Mas pueys en .Gr. de bornelh nom-|net canso. mot font onratz e grazitz. per miaus ualen baro. e per manta ualen | dona. ¶per lo melhor trobador fon tengutz qe fos. tro uenc en .Gr. de bornelh. mot se lauzet lo dig .p. en sas chansos e repreneia fort los autres. si qel | dis de se meteis. ¶.P. daluernhe a tal uotz qel canta de sus e de sotz. el | sieu so son dos e plazen e pueys es maystre de totz. ab cun pauc esclar- | zis sos motz. capenas nuls hom los enten. ¶longamen uisquet e estet | el mon ad onor. segon qe dis lo dalfi daluernhe qe nasqet en son temps. e pueys donet | se en orde. et aqi muri. et aysi a de sa obra“ (*R*, f. 3^{rb-va}; srov. Boutière - Schutz 1950, s. 218–220).

ské řeči, je jejím rodilým mluvčím; je prostého (nizkého) původu, jeho cesta až na vrchol je o to neslýchanější; kromě vzdělání Girautovi nechybí ani plný, přirozený rozum; Giraut je klasikem pro všechny časy, Peire klasikem zašlé doby; obou trubadúrů si váží elita, Girauta však navíc mají v oblibě lidé znalí, s vytříbeným vkusem – právě ti mu udělují titul „mistra trubadúrů“ (Gruber 1983, s. 26–27).

Stěžejním přínosem tohoto životopisu pro vnitřní chronologii tradice prezentovanou v *R* je informace o vynálezu žánru cansony, tedy klasické trubadúrské milostné písně. Rozdíl mezi tímto žánrem a versem je přitom poměrně obtížně zachytitelný. Slovo *vers* patrně původně označovalo třetí člen mezi liturgickou písní a písní lidovou a je co do významu velmi obecné,⁵⁹⁹ zatímco *canso* je přímo spjato s trubadúrskou tradicí, jež je odvozuje od pojmu pro zpěváka (*cantaire*). Ten byl původně mnohem prestižnější než slovo trubadúr, „poznamenané zejména ze začátku určitou pejorativností“ (Zink 2013, s. 48). Tato pejorativnost však již v době kompilace zpěvníků očividně vyprchala a rozdíl obou slov představuje v první řadě přerýv v tradici, spojený s Girautovým nepřekonatelným vystoupením. Cansony představují *jeho* žánr. V kontextu rukopisu *R* se proto vždy implicitně vážou k jeho schopnosti volně měnit prostředí a k bezpečné řeči.

Peirova inferiorita ve srovnání s Girautem je ve zpěvníku doložena citátem jeho slavné „galerie trubadúrů“, čtvrté písně z jeho souboru, začínající slovy „Chantarai d’aquestz trobadors“ (BEDT 323,11; *R*, f. 6^{ra}). Tento výsměšný text čtu jako svérázný akt ustavení komunity *trobar* v podobě okruhu blízkých současníků, kteří se spolu přou o problémy nadnesené Marcabrunem. Již iluminovaná iniciála této písně ostatně nabízí mnoho podnětů k interpretaci. Obývá ji zeleně oblečený muž s tonzурou, který hledí směrem k textu písně a modlí se. Směrem vzhůru z ní vyrůstá modrý sloupec ústící do hlavy zeleného člověka, jehož pohlaví nelze s jistotou určit; má bezvousou tvář, na světlých, zvlněných vlasech nese modrý klobouk se zvláštním slzovitým chocholem, lehce se usmívá a hledí přes hřbet svazku k Peirově první písni, nábožné „Deus, vera vida, verais“.⁶⁰⁰ Odspodu na iniciálu útočí okřídlený drak, patrně jako symbol konfliktu, který v písni plane.⁶⁰¹

O historické hodnotě „galerie“ v očích pořadatele svědčí i to, že pořadí předních básníků v rukopisu v zásadě kopíruje Peirův výčet. Ten začíná u Peira Rogiera, po němž následuje Giraut de Borneill a Bernart de Ventadorn. Nejprve však posluchače seznamuje se svým úmyslem:

Zazpívám o těchto trubadúrech, kteří zpívají podle mnoha barev a špatný si myslí, že hovoří ušlechtilé. Budou ale muset zpívat někde jinde, neboť slyším, že se mezi ně vmísilo sto pastýřů, z nichž nikdo nezná, v čem spočívá celá má výpověď. (¶1)⁶⁰²

⁵⁹⁹ Srov. Bourgain 1989.

⁶⁰⁰ Zelený tvor v klobouku oděný do modré se barvou oblečení i pokrývkou hlavy nápadně podobá lidské postavě s normální barvou kůže, která doprovází např. iniciálu písně Girauta de Borneill „Ges de sobrevoler no-m toill“ (BEDT 242,37; *R*, f. 9^{va}). Ta má ovšem učitelsky zdvižený ukazovák pravé ruky.

⁶⁰¹ K tomuto možnému významu iluminačního programu v *R* i v jiných rukopisech srov. Kendrick 1988.

⁶⁰² „Chantaray daqist trobadors. qe chanton de | mantas colors. el sordeior cuia dir gen. mas a chantar | lor er a lors. quentemetre naug .c. pastors. cus no | sap qes mon tot dizen“ (*R*, f. 6^{ra}; srov. srov. Peire d’Alvernia 1955, v. 1–6). Ke

Opozice dvorského prostoru a místa pastýřských písní, již zde nacházíme, se v rukopisu poprvé objevila v Marcabrunově pastorele. Spor se i zde vede především o prostor – smíšení, nečistí trubadúři (srov. obrat „pastora mestisa“ na začátku Marcabrunovy pastorely) budou muset odejít jinam. Peire „slyší“ (v kanonické verzi „vidí“) nesoulad v trubadúřské komunitě, po hlase poznává, že se mezi trubadúry vmísili jacísi pastýři, a v dalších slokách svým současníkům vytýká především nedostatky jejich verbálního projevu.⁶⁰³

Namísto odporu k pastýřské neschopnosti udržet dobrou melodii, který nacházíme ve většině rukopisů, zde mluvčí ostatním vyčítá, že neznají celou jeho výpověď, tj. že věnují malou pozornost řečem ostatních trubadúrů, z nichž se generuje dialogismus tradice.

Tím je vinen Peire Rogier, a proto bude obviněn jako první, neboť tu zpíval o lásce otevřeně. A lépe by mu slušel žaltář a nosit v kostele svícen s velkou planoucí svící. (¶2)⁶⁰⁴

Píseň tedy začíná jako soudní přelíčení. Jde o spor s tresty; spáchaným zločinem je smísení pastýřů a trubadúrů. Standardně se tato sloka čte jako odkaz k původnímu povolání Peira Rogiera, který měl být kanovníkem a pak se dát na žakéřskou dráhu. Stejně tak se však může jednat rovněž o další upozornění na vzájemnou nekompatibilitu světského a církevního prostředí (reprezentovaného žaltářem), jež byla exemplifikována v životopisech jako mistrovský úkol k překonání. S ohledem na tyto texty (zejm. na exemplum Uka Bruneta) lze toto oslovení Peira číst rovněž jako výzvu k tomu, aby umlkl.

Další sloka je věnována přímo mistrovi:

A druhý [je] Giraut de Borneill, který připomíná suchý měch na slunci se svým hubeným zpěvem plným bolesti, jaký zpívá stará nosička vody. A kdyby se viděl v zrcadle, necenil by si sám sebe ani za mák. (¶3)⁶⁰⁵

Suchý měch působí v návaznosti na svíci u Peira Rogiera jako narážka na Girautovy sexuální schopnosti, snad opsané v životopise tím, že nechtěl ženu – Peire d'Alvergne tak nabízí alternativní, subverzivní čtení kanonického textu.

Třetí, Bernart de Ventadorn, který je o dlaň menší než pan Borneill, ale v jeho otci měl dobrého služebníka na házení ručním oštěpem z bezového dřeva a jeho matka rozehrávala pec a shromažďovala chrasť. (¶4)⁶⁰⁶

komparativu „sordeior“ ve funkci pozitivu viz Jensen 1994, s. 33–34. Výraz „dizen“ v posledním verši chápu jako gerundium ve funkci substantiva (srov. Morgan 1980 a PADEN).

⁶⁰³ Srov. Zink 2013, s. 36.

⁶⁰⁴ „¶Dayso mer mal .p. rotgiers | per qe nerencolpatz premers. car chantet damor a prezer. e | couengral mielhs. us sautiers. et la gleyza us candeliers. por- | tar ab gran candelarden“ (R, f. 6^{ra}; srov. Peire d'Alvernha 1955, v. 7–12). Martín de Riquer v návaznosti na Pia Rajnu upozorňuje, že verze „chantet damor a prezen“ může rovněž odkazovat k tomu, že Peire Rogier zpíval na tomtéž místě před vystoupením mluvčího a že byl performanci přítomen (Riquer 1975, sv. 1, s. 334).

⁶⁰⁵ „¶El segon guiraut de bornelh. qe semblo- | dresec al solelh. ab so magre cantar dolen qo canta uielha porta | selh. e sis uezia en espelh. nos prezaria .i. aguilen“ (R, f. 6^{ra}; srov. Peire d'Alvernha 1955, v. 13–18).

⁶⁰⁶ „¶El ters .B. | de uentadorn. qes menres den bornelh .i. dorn. may en son payreac bon | siruen per trayrab dart manal dal born. e sa mayre calfaual forn | et amassaua lissermen“ (R, f. 5^{ra}; Peire d'Alvernha 1955, v. 19–24).

Zde je sexuální výsměch Bernartově rodině velmi zřetelný, tím spíš, že namísto kanonického luku sem pořadatel rukopisu *R* klade oštěp, transparentní znak pro penis,⁶⁰⁷ analogický k matčině peci. V chrastí či přesněji ve „šlahounech vinné révy“ (Raynouard 1843, s. 208) shromažďovaných matkou lze číst tytéž orgány náležející jiným mužům.⁶⁰⁸

Giraut již v této písni slouží jako míra – Bernart je o dlaň menší než on, zřejmě však kráčí v jeho stopách a jeho korpus následuje v rukopisu hned po tom Girautově. Následuje skupina trubadúrů s nejistou identitou, kteří ve zpěvníku *R* nehrají žádnou roli. Na devátém místě hovoří Peire o „panu Raimbautovi“ a zřejmě míní Raimbauta d’Aurenga.⁶⁰⁹

Devátý je pan Raimbaut, který se kvůli svému trobar notně nafukuje. Já ho ale proměním v nic, protože není ani veselý, ani se dostatečně neovládá, a já si více cením kejklířů, kteří chodí po almužně. (§10)⁶¹⁰

Proměna v nic představuje jasný odkaz na Raimbautovu „báseň o ničem“, variantu hádanky položené již hrabětem z Poitiers. Raimbautova verze je v rukopise přítomna, ta od hraběte nikoli. Hlavním Raimbautovým rysem je to, že není ani dostatečně veselý, aby potěšil své přátele, ani nedokáže provádět takovou askezi, díky které by se stal vzorem pro ostatní. Po trojici neznámých jmen zakončuje Peire píseň výpovědí o sobě samém, která potvrzuje ironické nasměrování celé básně.

Peire d’Alvergne má takový hlas, že zpívá jako žába v tůni. A chválí sám sebe mnohem víc než jiné lidi. Je ale mistrem všech, protože poněkud osvětlí svá slova, neboť jim sotva někdo rozumí. (§14)⁶¹¹

Píseň čtu jako portrét komunity nezávazně propojených, tvůrčích individuí, v jehož hranicích lze zpívat a veselit se – děje se to však pouze z milosti ostatních, kteří (v tomto případě) proti mluvčímu nezasáhnou a jejich mírumilovný rozhovor se může rozlít po celém rukopise. Neustále se však přitom dotýká téže hranice, jakou stanovil Marcabru – hranice těla, jež se zračí v sexuálních narážkách na ostatní trubadúry i v Peirově vlastním „kvákavém“ způsobu přednesu.

4.11 Ženská moc a mužská chvála (písně Girauta de Borneill)

Vstup Girauta de Borneill do fasciklu *R*₁ se děje prostřednictvím tří velmi rozmanitých písní. Domnívám se, že v této sérii lze číst určitý vnitřní vývoj. K dynamizaci písní do

⁶⁰⁷ Srov. Malm 2001, s. 254–255.

⁶⁰⁸ Srov. Roncaglia 1968. Podle Martína de Riquer však takto kruté čtení básně vylučuje skutečnost, že se oba trubadúři pravděpodobně znali (Riquer 1975, sv. 1, s. 335); uvádím tento názor jako příklad výrazného personalismu, který v bádání o trubadúrech dosud vládne.

⁶⁰⁹ „Zcela nezpochybnitelně se jedná o Raimbauta d’Aurenga“ (Riquer 1975, sv. 1, s. 338).

⁶¹⁰ „¶El noues es en raynbautz | qes fa per son trobar trop bautz. mays yeu lo torni anien. qe non | es alegres ni cautz. e ieu pres trop mays los ribautz. qe uan | almoinas qeren“ (*R*, f. 5^{ra}; Peire d’Alvernia 1955, v. 55–60). Adjektivum „cautz“ (v edici „chautz“) nepřekládám jako obvyklé „horký“, ale jako „opatrný, sám sebe ovládající“. Emil Levy k tomuto druhému významu homonyma dodává příklad z Daudeho de Pradas („Lo Romans dels auzels cassadors“, BEdT 124,I, v. 69–72) v němž se o loveckých ptácích mužského pohlaví praví, že jsou „tan caut, que per lur vol | ja non penrion mas lur aon“, zatímco samice „son deziron“ (Levy 1894, s. 230). Podle toho se orientuji.

⁶¹¹ „¶Peyre | daluernhe a tal uotz. qe canta com gramolhen potz. e lauzas trop | a toda gen. per o maystre es de totz. ab cum pauc esclazis sosmotz | capenas luns lon los enten“ (*R*, f. 5^{ra}; srov. Peire d’Alvernia 1955, v. 79–84).

podoby narativu zde může dojít v kontaktu s obsaženým životopisným materiálem. Jeho čtenář v Girautově případě ví, že mistr „nikdy nechtěl ženu“, hned v první písni se však ukazuje, že milostnou touhu přece poznal – třebaže ne k ženě, k manželce své či cizí, ale k dámě, o které se zde nedozvídáme ani jméno. Přes utrpení prožité kvůli lásce pak Giraut v další písni postupuje k utrpení kvůli světu a jeho úpadku a přechodně umlká v písni o možnostech smíření na tomto světě, jež svým způsobem „překonává“ Marcabrunův „Lavador“.

První píseň „S'ie-us quier conseil, bel' amig' Alamanda“ (BEdT 242,69) staví na scénu mluvčího a jistou Alamandu, již všechny rukopisy souhlasně upírají čestné „n“ před jménem, má se tedy pravděpodobně jednat o ženu nižšího sociálního statu.⁶¹² Podle některých badatelů jde vlastně o tensonu a titulní Alamanda patří mezi *trobairitz*, trubadúrky, anebo ji lze alespoň jako žakérku zařadit do skupiny zpěváků a hudebníků, které reprezentují dva zpěváci doprovázející Girauta ve vidě.⁶¹³ Z písně samotné se zdá, že se spíše jedná o komornou či jinou důvěrnici ve služebném postavení vůči centrální dámě; razo, které Alamandino jméno zdvojuje a nazývá jím Girautovu dāmu i její služebnou, se v rukopise *R* nezachovalo.⁶¹⁴ Rukopis *R* ostatně píseň rubrikuje pouze Girautovým jménem. Rozdíl mezi monologickými a dialogickými žánry je jedním z mála, kterých se pořadatel při organizaci zpěvníkové části drží, lze tedy soudit, že báseň prezentuje spíše jako obdobu fiktivního rozhovoru mezi pastýřkou a rytířem v Marcabrunově pastorele „L'autrier jost una sebissa“ (BEdT 293,30), tedy mezi členem trubadúrské komunity a korektivně působící ženskou postavou zvenčí.

Báseň začíná Girautovým přiznáním, že miluje a že jeho láska nepostupuje tak, jak by si přál. Proto oslovuje „krásnou přítelkyni Alamandu“, stěžuje si u ní na dāmu a prosí o pomoc. Sám přitom uznává, že k rozpadu vztahu došlo jeho vinou. Dāmu urazil, neboť se „příliš vzdálil od jejích příkázání“.⁶¹⁵ Nyní snáší trest, neboť pomyšlení na vzdálenost dāmy působí velmi mocně na jeho tělo, žal mu hrozí „zapálit hlubiny osrdí“ (v. 7).⁶¹⁶

Oproti Girautovu emocionálnímu výlevu, ve kterém svou dialogickou partnerku zapřísahal, aby jej vyslyšela (nol me vedetz; v. 2) jakožto zoufalého, hněvem posedlého muže,⁶¹⁷ působí Alamandina odpověď jako pokus o snížení emocionálního napětí. Pozornost se zde stáčí k významu slov v lásce a do básně vnáší problematiku vůle přecházející v touhu:

Probûh, Giraute, milencovu vůli přece nelze vyslyšet naráz, ani naplnit tímto způsobem, protože pokud se jeden dopustí nějaké křivdy, sluší se, aby ten druhý konal s jemností, která zabrání tomu, aby škoda

⁶¹² Srov. Giraut de Borneil 1989, s. 384.

⁶¹³ Viz Macdonald 1999, s. 81–83, která přichází s teorií o žakérce a mapuje předchozí výzkum.

⁶¹⁴ Pracuje s ním Zink 2013, s. 200. Srov. Boutière – Schutz 1950, s. 193–194. Girautovou pravou dāmu má být N'Alamanda d'Estanc; na cestě od ní potkává trubadúr „jednu z dívek, které u ní byly, a která měla jméno Alamanda, stejně jako paní“. Giraut se jí optal na radu a vznikla tato píseň.

⁶¹⁵ „Calhons fuy fors yssit de sa | comanda“ (R, f. 8^{ra}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 4).

⁶¹⁶ „Pauc lo cor dira dins nomabrandā“ (R, f. 8^{ra}). Jako obvykle v podobných spojeních, i zde srdce splývá s tělem.

⁶¹⁷ „Om cochatz“, „tant fort en soi iratz“ (R, f. 8^{ra}). Zoufalý hněv zde Girautovu postavu plně určuje.

vzrostla a šířila se. A pokud vám o vysokém kopci řekne, že je to pláň, věřte jí to a ať vás těší to dobré i to zlé, co vám přikáže, protože tak se stanete milovaným. (¶2)⁶¹⁸

Vůle milence má být uzemněna do slov, jak se ukazuje. Opatrnost, vytříbenost, se kterou je třeba přistoupit k citovým vztahům, pak porušuje vazbu mezi slovy a skutečností i posloupnost akce a reakce. Hněv, jehož důvod čtenáři znají, musí vyvanout, odpovědí na hrubost musí být jemnost. Pouze tak může mezi dámou a trubadúrem vzniknout fikce (která se zde prezentuje jako fikce prostorová), jež se následně stává základem pro plnění všech možných přání dámy.

Střet „v hlubinách osrdí“ rozzuřeného trubadúra s vytříbenou dámou pokračuje i v dalších slokách a téma závaznosti slov i jejich efektu ve světě se několikrát vrací. Alamanda trubadúra setrvale nabádá ke klidu a k účinnému pokání, zatímco on vzpomíná na všechny chvíle, kdy mu jeho dáma zalhala, žehrá na ni, a tak se stává terčem dalších výhrad. Alamanda jej konečně varuje, že pokud bude tímto způsobem ohrožovat dobrou pověst její paní, pomsta přijde brzy. Giraut v tuto chvíli začíná dámě i služce hrozit, že kvůli nenaplněné lásce zemře. Alamanda mu následně slibuje svou pomoc, i přitom jej však stále kárá a klade mu na mysl, že si za své neštěstí může sám.

Celá píseň nakonec končí poměrně smířlivě:

Urozený pane příteli, přeji si toto příměří, ona mi však říká, že se rozzuřila právem, protože jste jako blázen před očima všech dvořil takové, která je horší než ona, ať oblečená, nebo nahá. Nedala by snad najevo, že byla poražena, pokud by vás nezapudila, když se dvoříte jiné? Pomohu vám, i když jsem ji podpořila, jen když si to s ní víckrát nerozházíte.

Krásko, proboha, pokud vám ona věří, vzkažte jí, že se tím budu řídit.

Učiním to, ale nezahod'te její lásku, až vám bude vrácena! (¶8–10)⁶¹⁹

Alamanda při srovnávání hodnoty své paní a Girautovy přechodné milenky znovu prokazuje svou schopnost číst vytříbeným způsobem svět, neboť posuzuje naráz jak tělo, reprezentující na tomto místě celý uzel rodu, zdatnosti a krásy, tak oblečení jakožto znak sociálního postavení. Podle Jane Burnsové tak ukazuje míru, do jaké (jakožto literární postava) přijala konstrukci atraktivity objektu touhy, jak jej trubadúři vytvořili (Burns 2002, s. 76), když posuzuje ženy stejným způsobem, jakým to činí muži. Pro děj básně ve spojení s Girautovou *vidou* je však důležité, že tomuto soudu služby a její paní se nakonec podrobuje i trubadúr sám. Nechává se ženou vést zpátky k ženě, vydává se jejímu rozsudku a onu první ženu prosí, aby se stala jeho obhájkyň před nadcházejícím soudem lásky.

⁶¹⁸ „¶Per dieu .G. ies aysi tot a randa. uoler damic nos fay ni nos | guaranda car si vns falh. lautre coue qe blanda. qe lur destreg | no cresca ni sespanda. per o sieus ditz daut puoich qe sia landa. vos | o crezatz. e plassa vos los bes els mals queus manda. caysi seretz amatz“ (R. f. 8^{ra}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 9–16).

⁶¹⁹ „¶SEnnamic ia na grieu fi uolguda. mas elamditz cadreg ses | yascuda. cautran pregetz com fol tot assa saupuda. qe non la | val ni uestida ni nuda. nofara doncs si nous giec qe uentuda. sau | tran pregatz. beus en ualray si tot lay mantenguda. sol mays nouisi | mesclatz. ¶Bela per dieu si ela nes crezuda. per mi loy afiatz. ¶Ben | o faray. mays can vos errenduda samor non laus tolatz“ (R. f. 8^{rb}; ; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 57–64, 65–66, 67–68).

Při současném čtení s vidou může píseň o Alamandě fungovat jako pointa odhalující lživost autoritativního textu – posiluje ten význam životopisné sentence, podle kterého se Giraut nikdy nechtěl oženit, a tedy toužil jen po nezávazné lásce. Aileen Macdonaldová nicméně čte báseň právě jako blízkou obdobu Marcabrunovy pastorely; zatímco tam se prostá pastýřka ubrání znásilnění od lačného rytíře jen pomocí slov, zde Alamanda svými slovy, která se vyhýbají vokabuláři vysokého dvorského rejstříku, „zaujímá tvrdý a realistický postoj proti Girautově dvorné hře a jejím prapodivným pravidlům“ (Macdonald 1999, s. 88). S ohledem na to, že v následující Girautově básni se hovoří o tom, že všechny hry ustaly, dává toto čtení dobrý smysl. Pravidla zde nicméně určuje výhradně Alamanda sama.

Alamanda svou intervencí jistě něco boří, něco narušuje – domnívám se však, že jejím terčem se stává především Girautova vlastní samostatnost a přesvědčení, že dovede jednat tváří v tvář ženám, které se (jak zde vidno) navzájem podporují. V mikrosvětě této básně ženu totiž skutečně nelze mít, nelze si ji podrobit. V případě, že sama odejde (jako je tomu zde), nezbyvá, než ji následovat. V kontrastu s citovanou pastorelou se Giraut ani nesnaží jednat s Alamandou podle své vůle, zmocnit se jí a „mít“ v aktu znásilnění, neboť má, jednoduše řečeno, dost starostí sám se sebou. Marcabrunova rytíře pastýřka dovedla odkázat do sféry slov; on sice mohl pozorovat její tělo a mluvit o něm, k ničemu dalšímu se však nevzchopil. Vytríbeného mistra Girauta zdržuje na místě jeho vlastní vůle a nahota vstupuje do řeči pouze díky Alamandě, která srovnává tělo své paní s Girautovou přechodnou milenkou či v hovoru užívá obskurní, potenciálně vulgární přísloví o sekání trávy, jímž patrně reaguje na Girautovy velkolepé popisy vlastního utrpení.⁶²⁰ Tváří v tvář ženskému ovládnutí smyslu Giraut jen opakovaně vyslovuje svou vlastní bolest za použití dobře známých obrátů a k tělům ostatních lidí se nevztahuje. Vypovídá tak v důsledku o svém vlastním podvolení, o tom, jak se správnou cestu k naplnění touhy naučil sledovat díky ženské intervenci.

Fiktivní sféra, která má podle Alamandy mezi Girautem a jeho dámou vzniknout, má za účel minimalizaci utrpení na straně muže (bude-li učiněn milencem, oheň v jeho osrdí zhasne) a pro příště rovněž zabraňuje konfliktu. Trubadúrovým úkolem je souhlasit se vším, co by paní říkala, konat vše, co se po něm bude chtít. Tak jsou dána pravidla i rozhodčí – lze-li v této básni někde rozeznat hru, je to zde. Ve sféře lživého světa, garantovaného lidskými vůlemi, za kterou ovšem číhá bolest. Giraut de Borneill v této básni nemá ženu, ale z nutnosti spolu s ní hraje hru, v níž má ona jej. V intenci pořadatele zpěvníku jsme se na začátku konce nejhistoričtějšího fasciklu právě stali svědky vynálezu žánru *canso* a milostné služby, typické pro trubadúrskou poezii. Vidíme, že se rodí z dialogické hry na předstírání, jejímž základem je ovšem lež vedená touhou a modero- vaná objektem, po kterém se touží.

⁶²⁰ Srov. Macdonald 1999, s. 84.

Další Girautova píseň, „S’anc jorn agui joi ni solatz“ (BEdT 242,65), vypovídá o smrti a zároveň o chuti ke hře a o kontextu, který by takové hry umožnil. S předchozí básní ji váže rým, vypráví se zde o lidech okolo Girauta a jak neustále umírají: „žádný z mých přátel nežije tak dlouho, jako jiní lidé“ (§2).⁶²¹ Báseň nejprve působí dojmem, že stěžejním zesnulým je zde žena; ze *senhalu* nic nepoznáme. Teprve postupně odhalujeme skutečnost smrti mocného patrona a patrně rovněž trubadúrskeho kolegy:

Nyní zemřelo urozené bláznovství a hry v kostky i dary i dvoření jsou zapomenuty. Kvůli vám je dobrá pověst ztracena a upadá. Odsud až k Velay odvážní muži zdivočí, neboť jste byl jejich vůdcem a společníkem jako nejlepší člověk s nejlepším chováním. (§6)⁶²²

Jedná se o další žalozpěv, ozvěnu konce Marcabrunova zakladatelského „Lavadoru“, o kterém pojednáme v další kapitole. Mistr Giraut tento pohyb věrně napodobuje a spojuje s milostným rejstříkem, který u Marcabruna nebyl přítomen, když se od partikulárního smutku po radosti zprostředkované ženou obrací k obecnému smutku celé komunity, k jejímu pláči po zesnulé mocenské opoře.

Zábavy této komunity jsou exemplifikovány pomocí hry v kostky, která jakožto aleatorní aktivita kontrastuje s absolutní vůlí suverénky z předchozího textu. Tam, kde vládne vůle ženy a touha po ní, nepřipadá náhodě žádné místo; dáma sama určuje význam věcí i aktivit ve světě. Je soudkyní nejen nad pravostí slov, ale rovněž nad jejich platností. Pokud do světa vstupuje náhodnost, má podobu jejích rozmarů. Muž ji v rukou nedrží a (v návaznosti na obraz kostek u hraběte z Poitiers) patrně držet nesmí.

Dobrý příklad této skutečnosti nacházíme v písni „Mout m’es deissendre carcol“ (BEdT 80,28)⁶²³ Bertrana de Born. Tento text je zakotvený v konkrétní realitě, jak je u tohoto trubadúra zvykem, a vysmívá se konkrétním šlechticům v narážkách, jejichž obecný politický smysl je jasný, s jejich dokonalou srozumitelností v době kompozice *R* však rozhodně počítat nelze. Na konci ale nacházíme sloku a dvojici poslání, která svérázně popisují hru v kostky v situaci dvorné lásky. Objektem velebení se zde stává Bertranova paní s přezdívkou Tristan. Ukazuje se, že její moc stačí na to, aby trubadúra zapleteného do světové politiky z těchto vazeb alespoň na nějaký čas vyvázala a dovedla jej k tomu, aby znovu promyslel svůj vztah ke dvorským zábavám, jež v předchozích písních obsažených v *R* odmítal ve prospěch války.

Trubadúr zde popisuje *dobrou hru*, kterou s ní lze hrát v kontextu turnaje:

Protože znám jednoho přepeřeného jestřába, který ještě nelovil ptáky, dobře vychovaného a rychlého, se kterým si říkám „Tristan“. Skrže to oslovení mi dovolil, abych se o něj ucházel, a dal mi víc bohatství, než kolik bych měl jako král Palerma.

Tristane, kvůli vaší lásce mě turnajníci uvidí v Poitiers, ať se mi kdo chce vysmívá.

⁶²¹ „Qe nulh mos bos | amey priuatz viua tan com lautra gen fay“ (*R*, f. 8^{rb}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 11–12).

⁶²² „¶Er es morta | genta foldatz. e iocx de datz. e dos e domneys oblidadz. per vos son | pretz pert e dechay. tro part uelay. man pros endeuenran sauay. cuy-|vos foil guitx e companhiers. com mielhs apres de bos mestiers“ (*R*, f. 8^{rb}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 41–48).

⁶²³ 9 verzí pod Bertranovým jménem, jednou připisáno Peiru Vidalovi (Bertran de Born 1986, s. 327), od něž Bertran přejímá strukturu tohoto sirventesu z jeho „La lauzet’e.l rossignol“ (BEdT 364,25; Riquer 1975, s. 870).

Protože mi královna lásky dovolila, aby se o ni ucházel, mohu lehce hodit pět a [vlastně] tak hodím dvě trojky. (¶5–7)⁶²⁴

Na ploše písně zřetelně sledujeme obrat od politiky a „komunální satiry“ ke hře. Královská moc dámy působí jako garant výhry; oproti kanonické verzi písně zde Bertran nehraje proti dámě, ale zřejmě proti „turnajníkům“ s její pomocí, která způsobuje, že i smolný hod pětky se proměňuje ve dvě trojky, jeden z nejvyšších možných hodů vůbec.

Bertran de Born se ukazuje jako zvláštní hráč i dále v rukopisu *R*, když se vrací ke slovu a pronáší jedinou zachovanou píseň žánru *escondisc*, „Eu m’escondisc, domna, que mal no mier“ (BEdT 80,15). Jeho přísežná výpověď před rozhněvanou dámou má i herní aspekty:

Až zasednu ke hraní vrhcábů, nevypůjčím si na hru ani jeden denár, ani nebudu moci znovu vstoupit do ukončené hry, ale budu vždy házet nejhůř, tak abych nepostupoval vpřed, ale vzad – to všechno se stane, pokud budu ještě někdy milovat nebo žádat nějakou jinou dámu než vás, již miluji a po které toužím a které si vážím. (¶5)⁶²⁵

R. Howard Bloch spojuje tento poetický žánr s obhajobou před soudem.⁶²⁶ Bertran se hájí a slibuje, že učiní vše podle vůle soudu, tedy dámy. Je předveden jako tvor podrobuující svůj vlastní prospěch i své vlastní štěstí suverénní moci. Ve výše citované druhé písni Girauta de Borneill vidíme, co se děje, když takový suverénní tvor, muž a vzor maskulinní ctnosti, která stejně jako moc ženská dovede garantovat i hazard, umírá. Vzorec mužné ctnosti, která dokáže garantovat i hazard, však právě v této písni umírá. Na jeho místo patrně nastupuje bezejmenná paní z písně předchozí.

Posléze se k dámě přidává nadzemský garant, jak se ukazuje v poslední písni Girautova prvního souboru, „Ben es dregz, pos en aital port“ (BEdT 242,24). Zde se Giraut od smutku obrací zpět k radosti, k popisu dvorského *segle*, které by mohlo fungovat beze strachu z přicházejícího soudu. Píseň svým apelem na křesťany opět připomíná Marca-brunův „Lavador“ a obvykle se o ní uvažuje jako o plodu třetí křížové výpravy.⁶²⁷ Pozorné čtení však odhaluje, že přijetí kříže zde funguje spíše jako motivační obraz na pozadí než jako žádoucí akce.

Když nás náš pán přivedl do takového přístavu, sluší se, abychom jej prosili o milost a každý by měl věnovat svou snahu tomu, aby byl vděčně chválen tak přímý vůdce, jehož kruté moře i déšť i vítr snáší a

⁶²⁴ „¶Quieu say .i. auster tersol. mudat. cant non pres auzelh. cuentegua-|lhart. et irnelh. ab qieu mapeli tristan. e per tot aytal semblan ma pre| ad entendedor. et am may dat de ricor. qe sera reys de palerna. ¶Tris-|tan per la uostramor. mi ueyran torneyador. en peytau qi qes nesqerna |¶Pus la reyna damor. ma pres ad entendedor. ben deu far .v. e ieu terna“ (*R*, f. 7^{ra}; srov. Bertran de Born 1986, v. 57–70). Výraz „cuentegualhart“ překládám jako odvozeninu od „contener“ (Levy 1894, s. 341; srov. výklad „contenguir“ tamtéž). Výklad profesionální terminologie hráčů kostek podává v závislosti na Crescim Gouiran (Bertran de Born 2012, pozn. k v. 62). Pouze rukopis *R* činí subjektem obou hodů mluvčího, jinde se zpravidla vyskytuje zájmeno „ill“ a jeho varianty (viz tamtéž).

⁶²⁵ „¶Sieu per iogar maseti al | taulier. ia noy puesca baratar .i. denier ni ab taula perza-|non puesqintrar. ans giet ades lo reirazar derrier. sieu mais | outra dona am ni enqier. mais uos cuy am e dezir e tenc car“ (*R*, f. 96^{ra}; Bertran de Born 1986, v. 19–24).

⁶²⁶ Viz Bloch 1977, s. 180–181.

⁶²⁷ Viz např. Paterson 2005, s. 91–92.

poslouchá. A ten, kdo si ho váží, dostane při výplatě sedminásobně odplaceno, i když jeho služba nebyla nijak skvělá. (§1)⁶²⁸

Takovým přístavem může být Akko či Jaffa, text však lze smysluplně číst i tehdy, pokud za něj prohlásíme celý svět. V dalších slokách se totiž ukazuje, že pro dvorské aktéry nabízí možnost očisty podobnou Marcabrunovu „Lavadoru“ jakékoli místo – není kvůli ní zapotřebí ani překračovat Pyreneje. Tuto situaci popisuje třetí sloka, a to při výzvě k obrácení adresované boháčům, z nichž se pod vlivem Girautova kázání mohou stát veskrze prospěšní štedří dvorští dárci:⁶²⁹

Proto se sluší, aby se jej [Boha] člověk snažil potěšit tím víc, čím bohatší je, protože ani ušlechtilé odění, ani chutné hostiny, ani dvornost, ani kratochvíle neškodí, pokud jsou zakořeněny ve zdravém duchu. A ani kvůli krásným ozdobám se není třeba obávat, že by náš pán zbavil dědictví ty, kteří se chovají vznešeně, ani ty statečné, vedou-li slušný život a pokud jim nepřitěžuje žádný další důvod. (§3)⁶³⁰

Giraut promlouvá z kontextu „velké“ křížové výpravy, jejíž náročnost překonává cestu k „Lavadoru“, přestože účinnost je (dle Marcabruna) stejná. „Ben es dregz, pos en aital port“ však nepředstavuje překonání první básně trubadúrské tradice proto, že by se její autor odvážil dál, než první trubadúr, ale proto, že ukázal zbytečnost konání tak velkých činů. Výplata ze strany Boha zde nakonec závisí především na „slušném životě“ doprovázeném chválením a vděčností. Důraz na chválu (lauzor) odpovídá tomu, co chtěl po svých poddaných král Alfons. Na rozdíl od něj zde však nečteme nic o jedinečném, svrchovaném subjektu řídícím tento proces. Giraut není žádný vladař; v jeho světě chválí Boha každý sám za sebe, na tom místě, kde se zrovna nachází.

Samostatně provozované chválení postačuje k tomu, aby plat člověka byl „sedminásobný“, přestože služba sama nebyla nijak skvělá. Výzva k tažení proti Turkům na konci písně pak působí spíše jako pozvání k vděčnosti za již poskytnuté dary než jako ukazatel k jedinému možnému prostředku získání milosti. Jejím výsledkem ostatně nemá být jen vykonání křížového tažení, ale rovněž ustavení vytríbené komunity, podobné Marcabrunově opuštěné společnosti „mládí“. Proto začíná slovy: „Nechte nízké lidi být“.⁶³¹

Obrat od činů ke slovům, čitelný již v Alamandě, je v této písni dokonán a dostává se mu požehnání shůry. S dámou jsme vstoupili do fikční sféry, Bůh nás nyní očekává v „přístavu“, kam k němu dosáhneme pouhými slovy, pouhou chválou. Rozdíl mezi různými způsoby chování u Marcabruna se u Girauta proměňuje v odlišnost různých způsobů pro-

⁶²⁸ „Ben es dretz pus en aital portz nos a nostre senhor tra-|mes. qe ab ioy lin quieriam merces. e cascus ponh pla es-|fors. com sia lauzatz e grazitz. tant adreg guitz. cuy ma | la mars e plueie uens sofre et es obediens. e qel ten car | pot be esser. fis calpagar uenral sentemes gazardos. ial seruizi | non er tan bos“ (R, f. 8^{rb}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 1–12).

⁶²⁹ Skrze náboženský apel zde tak dochází k blahodárnému ukotvení bohatství ve společnosti, jaké např. na epickém materiálu popisuje Haugeard 2013. Sakrální sféra tak podpírá tu sekulární, dvorskou.

⁶³⁰ „¶Per qes degreal pus ric pus fort esforsar com | may li plagues pus gen garnitz ni bos conres. ni cortezia ni de-|portz. nol notz pus qe saus esperitz ymet razitz. ni ia per sos bels | garnimens. sol sa uida siauinens. non deu doptar qe nostre senher desampar. lo gent tenent ia nils pus pros. si nolur notz autra | razos“ (R, f. 8^{rb}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 25–36).

⁶³¹ Srov. „¶Laissem estar las auols gens. caysi stanh a far als ualens. | e pessem dels turcx ergulhos. com lur auol ley cay aios“ (R, f. 8^{va}; srov. Giraut de Borneil 1989, v. 85–89).

mlouvání, z nichž všechny mají v rukopisu své místo. Na stránkách zpěvníku *R* se lze modlit i zpívat cansony. Díky modlitbě může vyniknout specifická světskost a herní povaha canson – a díky cansonám se člověk má zač modlit.

ZÁVĚR

Pozorná a souběžná četba *Cantigas de Santa Maria* a rukopisu *R* ukazuje, že pro vznik tradice dvorné lásky, jak byla postupně formulována ve druhé polovině 13. století a na počátku století následujícího v souvislosti se zápisem trubadúrského materiálu, hrál kontext herních prvků dvorské kultury, fenomén hry obecně a tvůrčí práce s ním důležitou úlohu. Když král Alfons sám ze sebe činí trubadúra a definuje přitom, co má vlastně *trobar* být, dělá to v důsledku pro to, aby si své poddané zavázal prostřednictvím konstrukce zóny bezpečí a veselí, která obepne jejich životy. Marcabru je kořenem tradice proto, že se ohrazuje proti špatným, psím hrám; Savaric de Malleo na sebe bere roli základu dvornosti, neboť dovede i z nebezpečné situace učinit bezpečnou hru, v níž řeč neumlká.

Prostřednictvím studia tohoto fenoménu hry tak lze nalézt struktury umožňující srovnání mezi oběma projekty zpísemňování hlasu. V obou textech lze sledovat snahu o vyvážení lásky z pout osudu, jejichž symbolem je v obou textech především hra v kostky, spojená s představou neovladatelného těla. V *Cantigas* lze toto spojení doložit písněmi o nešťastných hazardních hráčích; vysoce exemplární je zejména CSM 174, kde prohra v kostkách vede rytíře k tomu, aby nejprve proklel Boha i Marii a pak si v záchvatu výčitek svědomí vytrhl vlastní jazyk a prohřešil se tak zároveň proti nebeské lásce, jejíž reprezentantkou Marie je, i proti svému tělu jakožto „božímu chrámu“. Rukopis *R* nabízí podobné exemplum v příběhu Gaucelma Faidita, muže „tlustého nade vši míru“, a v obrazech nekontrolovaného množení těl z Marcabrunových písní.

Jednu cestu od tohoto nebezpečí představuje postupné podrobování těla určité míře, reprezentované trubadúorskou ctností *mezury*, k níž se vztahuje i král Alfons jakožto k vlastnosti plně lidské, již si Marie jako Bohorodička může dovolit překročit. Toto podrobování či tříbení sebe sama lze uchopit jako postupný přechod od herní rétoriky osudu k rétorice vývoje. Alternativu představuje podrobení hráče i jeho hry nějaké cizí moci, která má dostatek sil, aby případný neblahý výsledek hodu napravila. V *Cantigas* zastává tuto roli ústřední světice, v *R* různé trubadúorské dámy, např. paní „Tristan“ Bertrana de Born či bezejmenná paní Girautova, ale také ambivalentní dauphin z Auvergne, nejistý patron a žárlivý bratr.

V případě rukopisu *R* má dále opozice vůči osudovým a historickým silám či touha po omezení jejich působnosti podobu konkrétnějšího tříbení vlastní řeči, která se odpojuje od těla. Taková řeč má být především co *nejbezpečnější*, aby neohrozila nutně provizorní prostor, ve kterém se mluvčí pohybuje. Musí působit blahodárně i když jí budou různí lidé rozumět různým způsobem, či pokud se na stránkách rukopisu jakožto disponibilního hmotného artefaktu dostane do nesprávných rukou. Proto se u ní mimo jiné rovněž oslabuje pragmatická funkce – mluvčí v Marcabrunově „Pastorele“ není svým dvorným projevem schopen přesvědčit moudrou vesničanku k tělesnému obcování a zřejmě je to tak dobře. Druhou nutnou vlastností takové řeči je její *proměnlivost*. Musí se totiž setrva-

le přizpůsobovat podmínkám, o jejichž tendenci obracet se k horšímu čtenář úvodního svazku životopisů dobře ví.

Vzorem obojího typu řeči se stává Giraut de Borneill. V jeho životopisu díky perspektivě „ex post“ poznáváme, „jak to s ním dopadlo“. Sledujeme rytmickou dynamiku proměňování, jež v důsledku zajišťuje stabilitu. Letní prostor se zde střídá se zimním, oba jsou však bezpečné. Neustále navazují jeden na druhý, aniž by spěly vpřed, a jako takové se efektivně vyvazují z historie. Nastolení takové situace je zjevně cílem poetické práce tohoto tvůrce; jeho umění nakonec dosahuje kvality neovlivnitelné vnějšími okolnostmi. Girautova smrt proto není důležitá, v životopise se o ní nemluví. Bezpečné, srozumitelné a adaptabilní písně žijí dál i po smrti svého tvůrce, ať již v ústech žáků, nebo ve zpěvnících (jako muž znalý liter má ostatně trubadúr moc i nad nimi).

První oddíl Girautových písní lze číst jako zkrácený popis cesty za takto svrchovaným uměním. V dialogu s Alamandou se trubadúr učí vytvářet cansony jako fikce řízené přáním dámy a pochopením světa, které právě ona básníkovi předkládá. V následujícím planktu vystupuje jako nový problém k řešení strach ze smrti a situace smrtelného člověka na světě, kde ještě dříve než mluvčí umírají jeho nejbližší a lidé, kteří garantovali jeho světskou blaženost. K blaženému životu může v prostoru zajištěném takovouto autoritou patřit rovněž hra v kostky, vyvážaná z osudovosti, jak ukázal na příkladu hraní pod egidou dámy Bertran de Born. Mocný suverén má dostatek sil k tomu, aby zajistil, že jeho „vazal“ neprohraje.

Třetí Girautův text jakožto křížácká píseň zrcadlí Marcabrunův „Lavador“, podle pořadatele nejstarší trubadúrskou píseň vůbec. Marcabrunovu výzvu k pravidelnému omývání v konkrétní, dosažitelné lázni přitom Giraut nahrazuje apelem na neustálé duchovní obnovování vazby k Bohu, které lze konat kdekoli v „přístavu tohoto světa“ a jež dvorskou sféru nijak neohrožuje. Takové náboženské prožívání v důsledku umožňuje vykonávat právě ono *trobar*, k němuž Girauta dovedla Alamanda – střídat „věření“ dámě (bez ohledu na její evidentně lživá slova) s vírou v Boha. To vše za předpokladu, že obě sféry, sakrální i světská, zůstanou odděleny a Giraut i ti, kteří půjdou za ním, budou mít možnost přecházet mezi nimi. K témuž ostatně za užití jiných prostředků radil i Marcabru v „Lavadoru“. Ukazuje se, že právě tato separace sfér jakožto trhlina uprostřed hry umožňující reflexi má zajistit přežití poezie. Samotná ironie by znemožnila lásku, samotná vášeň tvorbu – hra přitom probíhá právě mezi těmito dvěma póly.

Jako celek zachycuje rukopis *R* trubadúrskou tradici jako památku z lepších časů, jejíž nejskvělejší představitele se sluší napodobovat, přestože současní trubadúři se jim již nikdy nevyrovnají. Orientujícím prvkem rozpravy, do které vstupovali staří a měli by vstoupit i noví tvůrci, je výše popsaná trhlina, převedená na problém existence ve dvou sférách zároveň – v té „závažné“, již ve vidě Girauta de Borneill reprezentuje latina a její „písmena“ a která člověku může přinést zejména věčnou spásu po odchodu z tohoto světa, a v té „zábavné“, ztělesněné letním putováním téhož trubadúra, z níž na tomto světě

plyne prestiž. Giraut řešil tento protiklad exemplárně – vynálezem cansony, která v důsledku vyvazuje světskou řeč z nutnosti adekvace k věcem a přimyká ji těsně k vůli objektu touhy, tedy k lidskému tvorů uprostřed tohoto světa. Exemplární je rovněž Girautova volnost. Jediné svazky, které udržuje, se týkají jeho světského (rodinného) a církevního původu, do nových relací zásadně nevstupuje a mezi sebe a svět staví dva žakéře, kteří jej následují a slouží jeho hlasu jako ochrana i rezonanční deska zároveň.

Příběhy ostatních trubadúrů ukazují, jak těžké je napodobit tento příklad za situace, v níž je lidský rozum ovládnán vášněmi a nese s sebou až nepříjemně produktivní tělo. Tuto situaci nejplastičtěji popisuje Marcabru na začátku zpěvníkové části. Podobně jako Giraut po rozhovoru s Alamandou nacházejí jednotliví tvůrci možnost pokoje zejména v prostorech, které jsou garantované vyšší mocí, církevní i světskou. Druhá vida v souboru, ta Peirolova, však ukazuje, že tento způsob zakotvení sebe sama je uvnitř *segle* vždy nejistý. Stejným směrem jde i hrůzostrašná výpověď o snědeném srdci. V církevní sféře naproti tomu hrozí, že místo pokoje již nikdy nebude možno opustit (jak exemplárně ukazuje Uc Brunet). Z tohoto hlediska se jeví jako velmi patřičná Alamandina rada, aby Giraut reagoval důsledně na vše, co mu jeho paní poví, jako na pravdu, ačkoli samozřejmě bude vědět, že „pláň není hora“. Sám sebe tak zakotví v její vůli, učiní z ní svou patronku, garantku smyslu. Tato garance (a možné negativní následky přestupku na jeho či její straně) však zůstane omezena na slova. Z tohoto fingovaného absolutního souladu se může zrodit Henriotova vědomá fikce hry. Herní prvky ovšem do písní vstupují již před Girautovým vynálezem, zejména ve formě odporu vůči vlivu Finkových základních fenoménů.

Na prostor mariánského *trobar* krále Alfonse lze od Henriota pohlížet jako na realizaci vášnivě, pohlcující lásky bez fikce. Ironie zde není možná, neboť se zvrhává do nevíry a může být trestána podobně, jako nevhodný smích. Tato vášnivá láska však nekončí v tichu podmanění, neboť „ženou nahoře“, Barthesovou objímající „matkou“, je zde Matka Boží jakožto dokonale racionální a až „nadlidsky“ uměřená světice, která skrze svého Syna disponuje možností distribuovat dar Ducha svatého, a tak vracet řeč „do hry“. Básnický formulovaný a králem Alfonsem jakožto nejvyšším garantem kvality zpěvu patřičně protříbená chvála se stává základním projevem lásky celého království k této dámě. Jako taková se vrší a je zachycována do *Cantigas*. Vytváří tak památník dokonale bezpečné hry, která je sice produktivní (závazná, „latinská“ podle smyslu tohoto slova u Marcabruna a „hraběte z Poitiers“), její produkce a růst však ničemu neškodí. Umožňuje, aby se královský palác jakožto místo bezpečné mluvy rozšířil po celém prostoru království a aby jej mohli všichni sdílet. Nekonečně rozšiřitelné *Cantigas* nechávají celý svět pohltit bezpečnou sférou moci světice, jež dokáže garantovat bezpečí pro všechny. Obraz hry v *Libro de juegos* se díky tomu může stát obraz vlády mariánského trubadúra, který pro své poddané volí ty nejlepší zábavy i způsoby uchopení světa a ze svého exkluzivního místa zajišťuje bezpečí všech jakožto *primus inter pares* mezi oslavovateli světice.

Právě této situaci se (dle mého názoru) snaží pořadatel rukopisu *R* vyhnout. I on nicméně udržuje svůj produkt ve stavu „crossoveru“ v pojetí Barbary Newmanové, tedy jako křížence, který musí nutně obsahovat sakrální i světskou složku – a to především v zájmu zachování oné složky světské. Své dílo proto prokládá iluminacemi světců i mnohem spornějšími obrázky. Řídící obraz střídání sfér, patrný u Girauta i u Marcabruna, který v jeho umožňuje existenci sekulárního básnictví a dosažení mistrovství na tomto poli, ovládá kompozici celého rukopisu a umožňuje mu dosáhnout nebývalé pestrosti textů, aniž by přitom pozbyl koherence. Teoretici, od kterých jsem v této studii vyšel, kladli vždy přímo do hry nebo blízko k ní určitou rupturu. Koagulací jejich přístupů zde vznikl obraz ohraničeného fenoménu, v jehož základu leží určitá distance, umožňující v posledku, aby se hra nezhroutila do běžného života a nepodlehla ostatním základním veličinám života, které se od ní odlišují co do cíle, vztahu k růstu a vztahu k času. Jak mělo být předvedeno, taková hra umožňuje zachytit gesto pořadatelů také proto, že stále znovu vznáší požadavek na pevné a zároveň dynamické ustavení sebe sama, s nímž se v jiné podobě museli vyrovnat i redaktoři obou zkoumaných poetických sum.

Při uvažování o vztazích sakrální a profánní sféry, jejichž hranice na některých územích prochází velmi blízko hranic mezi hrou a tím, co je jí vnější, jsem mimo fenomenologie hry vyšel rovněž z pojetí sakrálního „crossoveru“ Barbary Newmanové. Krátká úvaha o tomto konceptu nyní umožňuje shrnout výsledky této práce. Podle této badatelky je ve středověku křehká sekulární sféra vždy „již v dialogu“ s tou sakrální (Newman 2013, s. ix); bez její podpory či spíše: bez rámování, které „sekularitě“ sakrální sféra poskytuje, lze světskou výpověď před nástupem renesance zkonstruovat jen velmi obtížně. Newmanová polemizuje jak s přísným oddělováním *caritas* a *cupiditas* u Robertsona, tak s konstrukcí specifického „nenáboženského náboženství lásky“, již čte v textech Lewis. Klíčovým pojmem se pro ni stává křesťanské učení o „šťastné vině“, *felix culpa*. Tato vina představuje špatný začátek, který nevylučuje dobrý konec, či spíše špatný začátek, který tento dobrý konec zakládá. Základním „šťastným viníkem“ v křesťanském kontextu je Adam, vyvolávající svým hříchem potřebu příchodu Krista. V *Cantigas* tak nacházíme odkazy k tomuto konceptu zejména v písních spojujících Marii se Evou. Stejným prizmatem však lze číst i konverzi krále Alfonse od světských lásek; kdyby se jim neoddával a neztratil u nich „mnohé“, neobrátil by se k Panně Marii. Nyní však už u ní zůstane a svědectví o zázracích vykonaných v jeho prospěch mají posluchače ujistit, že jejich vzájemná věrnost trvá. *Felix culpa* tak působí v rámci narativu a je jedinečná – tvoří začátek příběhu, u kterého předpokládáme „dobré skončení“. Jiný prostředek k myšlení *crossoveru*, který Newmanová označuje jako *double-coding*, „dvojité kódování“, oproti tomu funguje simultánně. Narativní posloupnost je potlačena, jeden znak znamená zároveň dvě věci, obsahuje dva významy.⁶³²

⁶³² Srov. Newman 2013, s. 55–109, kde autorka pracuje zejména s vyprávěními o rytířích Kruhového stolu.

Rukopis *R* čtený na základě podnětů fenomenologie hry skýtá výhled na třetí možnost uspořádání sakrálního *crossoveru*. Tento je založen na *rytmickém střídání*, které nevylučuje návrat do sféry, která byla již jednou opuštěna, a ani tuto opuštěnou sféru nedegraduje. Jak upozorňuje kromě Newmanové rovněž Simon Gaunt, u jehož přejného čtení tato studie začínala, středověká sekularita je nasycena sakralitou. V případě tzv. „feudální metafory“, zobrazující milence chovajícího se k dámě jako k lennímu pánovi, tak nejde o to, abychom byli schopni rozhodnout, kdy obraz pokleknutí či „*immixtio manum*“⁶³³ znamená modlitbu a kdy holdování vazala. Spíše si musíme uvědomit, že „holdování samo nelze vnímat jako zcela světskou záležitost, neboť je předeterminováno sakrálními diskursy, praktikami a gesty“ (Gaunt 2006, s. 18). Okraj mezi posvátným a světským je ve sledovaném období značně rozpitý, k jeho postupnému zostřování však dochází již tehdy. Gaunt tento proces sleduje na obrazech milostného mučednictví, jež pomáhá budovat prostor pro sekulárně fundovanou etiku,⁶³⁴ rukopis *R* může osvětlit tuto kontinuitu z jiného úhlu. Zatímco *Cantigas* či trubadúrské písně čtené jako jednotlivé kusy bez rukopisného kontextu působí skutečně značně „rozpité“ co se kombinace sekulárních a sakrálních prvků týče, jednotlivé kusy v našem zpěvníku, které náležejí do různých sfér, se do sebe nevpíjejí právě proto, aby pro nové epigony mistra Girauta uchovaly možnost přecházet z letního světa do zimní školy a zpět. Bez tohoto střídání by světskost rychle podlehla nebesům. Rukopis *R* na tuto světskost (shrnutou pod Marcabrunovým pojmem *segle*) vrhá herní světlo. V jeho zachycení spatřuji největší přínos této práce.

⁶³³ Srov. Prokop - Holub 2001, s. 31.

⁶³⁴ Viz zejm. Gaunt 2006, s. 16–43. Ke kontinuitám a diskontinuitám vývoje zejm. s. 40–41.

BIBLIOGRAFIE

Trubadúrské zpěvníky

- C* Paris BNF français 856
R Paris BNF français 22543

Rukopisy *Cantigas de Santa Maria*

- E* Madrid Escorial MS B.I.2
F Firenze BNC Banco Rari 20
T Madrid Escorial MS T.j.1
To Madrid BN MS 10069

Edice pramenů

- Afonso X, 2004: *As Cantigas de Loor de Santa María (edición e comentario)*. Ed. E. Fidalgo. Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, [Santiago de Compostela].
- Alfonso el Sabio, 1807: *Las siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio cortejadas con varios codices antiguos por la Real Academia de la Historia. Tomo I. Partida primera*. Imprenta Real, Madrid.
- Alfonso el Sabio, 1845: *Las siete partidas de Don Alfonso el Sabio. Tomo segundo. Segunda y tercera partida*. Ed. G. Lopez. Leconte y Lasserre, Paris.
- Alfonso el Sabio, 1984: *Setenario*. Ed. K. H. Vanderford. Crítica, Barcelona.
- Alfonso X, el Sabio, 1986: *Cantigas de Santa María I. Cantigas 1 a 100*. Ed. W. Mettmann. . Clásicos Castalia 134, 172, 178 Castalia, Madrid.
- Alfonso X, el Sabio, 1988: *Cantigas de Santa María II. Cantigas 101 a 260*. Ed. W. Mettmann. Castalia, Madrid.
- Alfonso X, el Sabio, 1989: *Cantigas de Santa María III. Cantigas 261 a 427*. Ed. W. Mettmann. Castalia, Madrid.
- Alfonso X, el Sabio, 1992: *Las Siete Partidas. Antología*. Ed. F. López Estrada, M. T. López García-Berdoy. Castalia, Madrid.
- Alfonso X, el Sabio, 1997: *The electronic texts and concordances of the prose works of Alfonso X, el Sabio*. Ed. L. Kasten, J. Nitti, W. Jonxis-Henkemans. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.
- Alfonso X el Sabio, 2002: *Cantigas*. Ed. J. Montoya. Cátedra, Madrid.
- Anglade, J. (ed.), 1919: *Las leys d'amors. Manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux. Tome I*. Privat, Toulouse.

- Arnaldus de Villanova, 1999: *Arnaldi de Villanova opera medica omnia. XI. De esu carniū.* Ed. D. M. Bazell. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- Arnaud de Mareuil, 1961: *Les saluts d'amour du troubadour Arnaud de Mareuil.* Ed. P. Bec. Privat, Toulouse.
- Bertran de Born, 1986: *The poems of the troubadour Bertran de Born.* Ed. W. D. Paden, T. Sankovitch, P. H. Stäblein. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London.
- Bertran de Born, 2012: *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born.* Ed. G. Gouiran. Université de Provence, Aix-en-Provence.
 <http://trobadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor=Bertran%20de%20Born>
- Bonifacio Calvo, 1955: *Le rime di Bonifacio Calvo.* Ed. F. Branciforti. Università di Catania, Catania.
- Boutière, J. - A. H. Schutz, 1950: *Biographies des troubadours.* Édouard Privat / Henri Didier, Toulouse / Paris.
- Bruckner, M. T. - L. Shepard - S. White (edd.), 2000: *Songs of the women troubadours.* Garland Publishing, New York / London.
- Bruno - Guigues - Anthelme, 1962: *Lettres des premiers chartreux. Saint Bruno, Guigues, saint Anthelme.* Ed. un chartreux. Cerf, Paris.
- Cicero, 1970: *O povinnostech.* Přel. J. Ludvíkovský. Svoboda, Praha.
- Cicéron, 1996: *De l'invention.* Ed. G. Achard. Les Belles Lettres, Paris.
- Dante Alighieri, 1944: *Nový život.* Přel. E. Janovský [P. Eisner]. Podroužek, Praha.
- Dante Alighieri, 2004: *De vulgari eloquentia. O rodném jazyce.* Přel. R. Psík. OIKOYMENH, Praha.
- Dominguez, V. (ed.), 2012: *Le jeu d'Adam.* Champion, Paris.
- Étienne de Bourbon, 1877: *Anecdotes historiques, légendes et apologues.* Ed. A. Lecoy de la Marche. Renouard, Paris.
- Folchetto di Marsiglia, 1999: *Le poesie di Folchetto di Marsiglia.* Ed. P. Squillacioti. Pacini, Pisa.
- Galfredus de Vino Salvo, 1997: *Poetria nova.* Přel. Eva Kamínková. In: *O umění básnickém a dramatickém. Antologie.* Ed. K. Sgallová, J. K. Kroupa, Koniasch Latin Press, Praha, s. 9–52.
- Gaucelm Faidit - Guilhem Peire de Cazals - Arnaut de Tintinhac, 1989: *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XII^e siècle. Suivi de: Guilhem Peire de Cazals, Troubadour du XIII^e siècle et de le troubadour Arnaut de Tintinhac. Editions critique.* Ed. J. Mouzat. Slatkine, Genève / Paris.
- Gautier de Coinci, 1961: *Les miracles de Nostre Dame.* Ed. V. F. Koenig. 2./4 sv., Droz, Genève.
- Gautier de Coinci, 1966: *Les miracles de Nostre Dame.* Ed. V. F. Koenig. 1./4 sv., Droz, Genève.
- Gautier de Coinci, 1970: *Les miracles de Nostre Dame.* Ed. V. F. Koenig. 4./4 sv., Droz, Genève.
- Giraut de Borneil, 1989: *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil. A critical edition.* Ed. R. V. Sharman. Cambridge University Press, Cambridge.
- Guglielmo IX d'Aquitania, 1973: *Poesie.* Ed. N. Pasero. Mucchi, Modena.
- Guigo I, 2016: *Consuetudines.* Ed. I. P. Migne. Patrologia latina 153.
 <<http://mlat.uzh.ch/?c=2&w=GulPrCa.Consue>>

- Guilhem de Montanhagol, 1964: *Les poésies de Guilhem de Montanhagol, troubadour provençal du XIII^e siècle*. Ed. P. T. Ricketts. Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Guillaume de Conches, 1929: *Das Moraliū dogma philosophorum des Guillaume de Conches*. Ed. J. Holmberg. Almqvist & Wiksell, Uppsala, <<http://www.intratext.com/IXT/LAT0662/>>.
- Guillem de Saint-Didier, 1956: *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*. Ed. A. Sakari. Société Néophilologue, Helsinki, <http://trobadors.iec.cat/catalog_obres_poemes.asp?estudi=97>.
- Guiraut Riquier, 1985: *Les épitrês de Guiraut Riquier, troubadour du XIII^e siècle*. Ed. J. Linskill. AIEO, Liège.
- Hugo Farsitus, 2017: *De miraculis B. Mariae virginis*. Ed. I. P. Migne. Patrologia latina 179. <http://mlat.uzh.ch/MLS/xanfang.php?tabelle=Hugo_Farsitus_cps2>
- Huchet, J.-C. (ed.), 1992: *Nouvelles occitanes du Moyen Âge*. Flammarion, Paris.
- Chabaneau, C. (ed.), 1885: *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Édouard Privat, Toulouse.
- Chrétien de Troyes, 1967: *Cligés. Román lásky a cti*. Přel. J. Konůpek. Odeon, Praha.
- Chrétien de Troyes, 1994: *Romans suivis des Chansons, avec, en appendice, Philomena*. Ed. J.-M. Fritz, C. Méla, O. Collet, D. F. Hult, M.-C. Zai, C. de Boer. Librairie Générale Française, Paris.
- Isidor ze Sevilly, 2000: *Etymologiae / Etymologie I–III*. Přel. D. Korte. OIKOYMENH, Praha.
- Jaufré Rudel, 1978: *The songs of Jaufré Rudel*. Ed. R. T. Pickens. Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.
- Jaufres Rudel, 2013: *Vzdálená láska*. Přel. J. Pelán. Opus, Zblon.
- Jehan de Nostredame, 1970: *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Ed. C. Chabaneau, J. Anglade. Slatkine, Genève.
- Jehan z Nostredame, 2011: *Životy slavných a starých provensálských básníků, kteří žili v dobách hrabat z kraje Provença*. Přel. J. Prokop. Argo, Praha.
- Marcabru, 2000: *Marcabru. A critical edition*. Ed. S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson. D. S. Brewer, Cambridge.
- Marshall, J. H. (ed.), 1972: *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*. Oxford University Press, London / New York / Toronto.
- Petrů, E. - D. Marečková (edd.), 1984: *Rytířské srdce majíce. Česká rytířská epika 14. století*. Odeon, Praha.
- Peire d'Alvernha, 1955: *Liriche*. Ed. A. Del Monte. Loescher-Chiantore, Torino. <http://trobadors.iec.cat/autors_obres_d.asp?autor=Peire%20d%27Alvernha>
- Prokop, J., and Holub J. (edd.), 2001: *Přátelé, přiléhavý složím vers. Písňe okcitánských trubadúrů*. Argo, Praha.
- Riquer, M. de, 1975: *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 sv., Planeta, Barcelona.
- Zenith, R. (ed.), 1995: *113 Galician-Portuguese troubadour poems in Galician-Portuguese and English*. Carcanet, Manchester.

Literatura

- Adams, J., 2006: *Power play. The literature and politics of chess in the Late Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Adams, J., 2015: Colonizing the otherworld in Walewein. In: *Games and gaming in medieval literature*. Ed. S. Patterson. Palgrave Macmillan, New York, s. 127–145.
- Adams, T., 2005: *Violent passions. Managing love in the Old French verse romance*. Palgrave Macmillan, New York.
- Agamben, G., 2003: *Prostředky bez účelu. Poznámky o politice*. Přel. N. Bonaventurová. Sociologické nakladatelství, Praha.
- Agamben, G., 2005: *Profanaciones*. Přel. F. Costa, E. Castro. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Alexandre-Bidon, D., 1997: La bande dessinée avant la bande dessinée. Narration figurée et procédés d'animation des images au Moyen Âge. *Cahiers de la bande dessinée*, s. 10–20.
- Alvar, C., 1977: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Cupsa / Planeta / Real Academia de Buenas Letras, Barcelona / Madrid.
- Alvar, C., 1998: Alfonso X, poeta profano. La corte poética del Rey. In: *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam, 16–18 Octobre 1995*. Ed. A. Toubert. Rodopi, Amsterdam / Atlanta, GA, s. 3–39.
- Alvar, C., 2004: De la realidad al exemplum. Uno que avía nonbre Folcos (Espéculo de los legos, 334). In: *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*. Ed. J. M. Cacho Bleca, M. J. Lacarra. Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, Zaragoza / Granada, s. 11–24.
- Ames, C. C., 2009: *Righteous persecution. Inquisition, Dominicans, and the Christianity in the Middle Ages*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Anglés, H., 1952: Las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio. Fiel reflejo de la música cortesana y popular de la España del siglo XIII. *Murgetana* 4, s. 9–22.
- Archibald, E., 2001: *Incest and medieval imagination*. Clarendon Press, Oxford.
- Astell, A., 1994: Feminism, deconstructing hierarchies, and Marian coronation. In: *Toward a lay spirituality for the postmodern era*. Ed. A. Astell. Paulist Press, New York, s. 163–176.
- Aubrey, E., 1996: *The music of the troubadours*. Indiana University Press, Bloomington.
- Augé, M. - A. Nocent - M. Rooney - I. Scicolone - A. Chupungco - A. Triacca, 1988: *L'anno liturgico. Storia, teologia e celebrazione*. Marietti, Genova.
- Aurell, M., 1994: Chanson et propagande politique. Les troubadours gibelins (1255–1285). *Publications de l'École française de Rome* 201, č. 1, s. 183–202.
- Avalle, D. S., 1993: *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*. Ed. L. Leonardi. Einaudi, Torino.
- Badia, L. - J. Santanach - A. Soler, 2016: *Ramon Llull as a vernacular writer. Communicating a new kind of knowledge*. Tamesis, Woodbridge.
- Bachtin, M. M., *François Rabelais a smíchová kultura středověku a renesance*. Přel. J. Kolár. Argo, Praha.
- Ballesteros Beretta, A., 1963: *Alfonso X el Sabio*. Salvat / CSIC, Barcelona / Murcia.

- Bampa, A., 2016: Bonifacio Calvo. Er quan vei glassatz los rius (BdT 101.3). *Lecturae tropatorum* 9, s. 1–33.
- Barber, M., 2006: *Noví rytíři*. Přel. J. Kasl. Argo, Praha.
- Barthes, R., 1977: *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, Paris.
- Barthes, R., 2007: *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Č. Pelikán. Pavel Mervart, Červený Kostelec.
- Bec, P., 1968: La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour. Essai d'analyse systématique. *Cahiers de civilisation médiévale* 11, č. 44, s. 545–571.
- Bec, P., 1969: La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour (suite et fin). *Cahiers de civilisation médiévale* 12, č. 45, s. 25–33.
- Bec, P., 1971: L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour. In: *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*. Sv. 1. Ed. I. M. Cluzel. Soledí, Liège, s. 107–137.
- Bec, P., 1984: *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-text médiéval*. Stock, Paris.
- Beltrán, L., 1997: *Cuarenta y cinco cantigas del Códice rico de Alfonso el Sabio. Textos pictóricos y verbales*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- Beltran, V., 2006: *Poesie, escriptura i societat. Els camins de March*. Fundació Germà Colón Domènech / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Castelló / Barcelona.
- Benton, J. F., 1968: Clio and Venus. An historical view of medieval love. In: *The meaning of courtly love*. Ed. F. X. Newman. State University of New York Press, Albany, s. 19–42.
- Benveniste, É., 1947: Le jeu comme structure. *Deucalion. Cahiers de philosophie* 11, s. 159–167.
- Berger, P. L., 1971: *A rumour of angels*. Pelican, Harmondsworth.
- Blakeslee, M. R., 1985: Lo dous joxs sotils. La partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours. *Cahiers de civilisation médiévale* 28, č. 110–111, s. 213–222.
- Bligny, B., 1965: L'éremitisme et les Chartreux. In: *L'eremitismo in occidente nei secoli XI e XII: Atti della seconda Settimana internazionale di studio (Mendola, 30 agosto–6 settembre 1962)*. Ed. C. Violante, C. D. Fonseca. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, s. 248–270.
- Bligny, B., 1984: Note sur l'origine et la signification du terme dauphin (de Viennois). *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 15, č. 1, s. 155–156.
- Bloch, R. H., 1977: *Medieval French literature and law*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London.
- Bloch, R. H., 1986a: *Etymologies and genealogies. A literary anthropology of the French Middle Ages*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Bloch, R. H., 1986b: *The scandal of the fabliaux*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Bloch, R. H., 1991: *Medieval misogyny and the invention of western romantic love*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Blum, A., 2007: *Etymologische Erklärungen in alfonsinischen Texten*. Niemeyer, Tübingen.

- Boase, R., 1977: *The origin and meaning of courtly love*. Manchester University Press / Rowman and Littlefield, Manchester / Totowa.
- Boase, R., 1981: *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*. Pŕel. J. M. Muro. Pegaso, Madrid.
- Boase, R., 1989: The penitents of love and the wild man in the storm. A passage by the knight of La Tour-Landry. *Modern Language Review* 84, č. 4, s. 817–833.
- Bollo-Panadero, M. D., 2007: Cantando la codificación cultural. La violencia divina y su función seglar en Las Cantigas de Santa María de Alfonso X. *Studia Neophilologica* 79, s. 191–201.
- Bollo-Panadero, M. D., 2008: Heretics and infidels. The Cantigas de Santa María as ideological instrument of cultural codification. *Romance Quarterly* 55, č. 3, s. 163–174.
- Bonenfant, M., 2013: La conception de la distance de Jacques Henriot. Un espace virtuel de jeu. *Sciences du jeu*, č. 1.
 <<http://sdj.revues.org/235>>.
- Bonnet, M.-R., 1995: Le clerc et le troubadour dans les Vidas provençales. *Senefiance* 37, s. 63–78.
- Boulton, M. B. M., 2015: *Sacred fictions of medieval France. Narrative theology in the lives of Christ and the Virgin, 1150–1500*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Bourgain, P., 1989: Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge? *Bibliothèque de l'École des Chartes* 147, s. 231–282.
- Bouvet, R., 2007: *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*. Presses de l'Université du Québec, Québec.
- Brantley, J., 2007: *Reading in the wilderness. Private devotion and public performance in late medieval England*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Brea, M., 2004: Tradiciones que confluyen en las Cantigas de Santa Maria. *Alcanate* 4, s. 269–289.
- Brea, M. - E. Fidalgo, 2000: Hacia una tipología del milagro literario. *Crisol* 4 (Nouvelle série), s. 111–113.
- Brownlee, K. - S. Huot, 1992: Rethinking the Rose. In: *Rethinking the Romance of the Rose. Text, image, reception*. Ed. K. Brownlee, S. Huot. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 1–18.
- Bruce, S. G., 2007: *Silence and sign language in medieval monasticism. The Cluniac tradition c. 900–1200*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Brunel-Lobrichon, G., 1991: L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interpretation. In: *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*. Ed. M. Tyssens. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège, s. 245–272.
- Brusegan, R., 1998: Les parcoeurs de l'invention chez Paul Zumthor. In: *Paul Zumthor ou l'invention permanente. Critique, histoire, poésie*. Ed. J. Cerquiglini-Toulet, C. Lucken. Droz, Genève, s. 87–107.
- Bubczyk, R., 2015: Ludus inhonestus et illicitus? Chess, games, and the church in medieval Europe. In: *Games and gaming in medieval literature*. Ed. S. Patterson. Palgrave Macmillan, New York, s. 24–44.
- Bumke, J., 2005: *Höfische Kultur*. 2 sv., Deutschen Taschenbuch, München.

- Burgwinkle, W. E., 1997: *Love for sale. Materialist readings of the troubadour razo corpus*. Garland, New York / London.
- Burgwinkle, W. E., 1999: The chansonniers as books. In: *The troubadours. An introduction*. Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 246–262.
- Burns, E. J., 2002: *Courtly love undressed. Reading through clothes in medieval French culture*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Burns, R. I., 1990: Stupor mundi. Alfonso X of Castile, the Learned. In: *Emperor of culture. Alfonso X the Learned of Castile and his thirteenth-century renaissance*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 1–13.
- Butterfield, A., 2007: Introduction. In: *Gautier de Coinci. Miracles, music, and manuscripts*. Ed. K. M. Krause, A. Stones. Brepols, Turnhout, s. 1–18.
- Cadart-Ricard, O., 1978: Le theme de l'oiseau dans les comparaisons et les dictons chez onze troubadours, de Guillaume IX a Cerveri de Girone. *Cahiers de civilisation médiévale* 21, č. 83, s. 205–230.
- Caillois, R., 1998: *Hry a lidé. Maska a závrat'*. Přel. N. Vangeli. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha.
- Caluwé, J.-M., 1989: Vidas et razos. Une fiction du chant. *Cahiers de civilisation médiévale* 32, č. 125, s. 3–23.
- Campbell, A., 2014: Song and source in the Cantigas de Santa Maria. *Revista Portuguesa de Musicologia / Portuguese Journal of Musicology* 1 (Nova série), č. 1, s. 5–14.
- Campbell, E., 2008: *Medieval saints' lives. The gift, kinship and community in Old French hagiography*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Camproux, C., 1957: La joie civilisatrice chez les troubadours. *La table ronde* 97, s. 64–69.
- Camproux, C., 1965: *Le Joy d'Amor des troubadours. Jeu et joie d'amour*. Causse & Castelnaud, Montpellier.
- Camproux, C., 1980: On the subject of an argument between Elias and his cousin. In: *The interpretation of medieval lyric poetry*. Ed. W. T. H. Jackson. Columbia University Press, New York, s. 61–90.
- Carruthers, M., 2013: *The experience of beauty in the Middle Ages*. Oxford University Press, Oxford.
- Caulet, S., 2002: La pastourelle occitane. *Annals – Ibix* 2000–2001, s. 197–212.
- Clayton, M., 2003: *The cult of the Virgin Mary in Anglo-Saxon England*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Collet, O., 2000: *Glossaire et index critiques des œuvres d'attribution certaine de Gautier de Coinci*. Droz, Genève.
- Corbellari, A., 2009: Retour sur l'amour courtois. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 17, s. 375–385.
- Corbin, H., 2007: *Mundus imaginalis aneb Imaginární a imaginální*. Přel. J. Tošovský. Malvern, Praha.
- Corti, F., 1999: Genealogías simbólicas en imágenes de las Cantigas de Santa Maria. *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 11–12, s. 1–14.

- Coste, C., 1998: *Roland Barthes moraliste*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.
- Cowell, A., 2007: *The medieval warrior aristocracy. Gifts, violence, performance, and the sacred*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Cropp, G. M., 1975: *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Droz, Genève.
- Cropp, G. M., 2003: Felony and courtly love. In: *The court reconvenes. Courtly literature across the disciplines*. Ed. B. K. Altmann, C. W. Carroll. D. S. Brewer, Cambridge, s. 73–80.
- Cubitt, C., 2000: Memory and narrative in the cult of early Anglo-Saxon saints. In: *The uses of the past in the early Middle Ages*. Ed. Y. Hen, M. Innes. Cambridge University Press, Cambridge, s. 29–66.
- Cunningham, L. S. - K. J. Egan, 1996: *Christian spirituality. Themes from the tradition*. Paulist Press, New York / Mahwah.
- Curtius, E. R., 1998: *Evropská literatura a latinský středověk*. Přel. J. Pelán, J. Stromšík, I. Zachová. Triáda, Praha.
- Čapek, J., 2000: Pojetí fenoménu u Eugena Finka. *Reflexe* 21, s. 47–62.
- Černý, V. (ed.), 1963: *Vzdálený slavíkův zpěv. Výbor z poezie trobadorů*. Přel. G. Franci, E. Frynta, P. Kopta, V. Mikeš, O. Nechutová. SNKLU, Praha.
- Di Filippo, L., 2014: Contextualiser les théories du jeu de Johan Huizinga et Roger Caillois. *Questions de communication* 25, s. 281–308.
- Díez Herrera, C., 1990: *La formación de la sociedad feudal en Cantabria. La organización del territorio en los siglos IX y XIV*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander.
- DiVanna, I., 2008: *Reconstructing the Middle Ages. Gaston Paris and the development of nineteenth-century medievalism*. Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.
- Doležalová, L., 2013: Pulp Fiction in Medieval Latin Literature? *Slovo a smysl* 10, č. 20, s. 88–97.
- Doležalová, L., 2016: Nepříliš určitý termín. Populární literatura pozdního středověku. In: *Starodávne bejlí. Obrisy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Ed. S. Fischerová, J. Starý. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha, s. 361–382.
- Dronke, P., 1965: *Medieval latin and the rise of European love-lyric. Problems and interpretations*. Clarendon Press, Oxford.
- Dronke, P., 1966: *Medieval latin and the rise of European love-lyric. Medieval latin love poetry*. Clarendon Press, Oxford.
- Dronke, P., 1984: *The medieval poet and his world*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Droogers, A., 2012: *Play and power in religion. Collected essays*. De Gruyter, Berlin / Boston.
- Duby, G., 2003: *Rytíř, žena a kněz. Manželství ve Francii v době feudalismu*. Přel. V. Dvořáková. Garamond, Praha.
- Duflo, C., 1997: *Jouer et philosopher*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Dutton, E., 2008: *Juliana of Norwich. The influence of late -medieval devotional compilations*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Elden, S., 2008: Eugen Fink and the question of the world. *Parrhesia*, č. 5, s. 48–59.

- Ellis, R., 2014: *The games people play. Theology, religion, and sport*. Lutterworth Press, Cambridge.
- Escourido, J., 2015: Textual games and virtuality in Spanish Cancionero poetry. In: *Games and gaming in medieval literature*. Ed. S. Patterson. Palgrave Macmillan, New York, s. 187–208.
- Fassler, M., 2000: Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse. Liturgical innovation circa 1000 and its afterlife. *Speculum* 75, č. 2, s. 389–434.
- Fernández Fernández, L., 2010: Transmisión del saber – transmisión del poder. La imagen de Alfonso X en la Estoria de España, Ms. Y-I-2, RBME. *Anales de la Historia del Arte* Volumen extraordinario, s. 187–210.
- Ferré, V., 2016: Altérité ou proximité de la littérature médiévale? De l'importance d'une notion "européenne" en Amérique du Nord. *Perspectives Médiévales* 37, <<https://peme.revues.org/9609>>.
- Ferreira, M. P., 1994: The stemma of the Marian cantigas. Philological and musical evidence. *Cantigueiros* 6, s. 58–98.
- Ferreira, M. P., 2004: Rondeau and virelai. The music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria. *Plainsong and Medieval Music* 13, č. 2, s. 127–140.
- Ferreira, M. P., 2010: Recordando o Rei David. Vivência coral e criatividade musical na Europa pós-carolíngia. *Medievalista* 8, s. 1–32.
- Ferreira, M. P., 2011: A música no Códice Rico. Formas e notação. In: *Alfonso X El Sabio (1221–1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-1-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Ed. L. Fernández Fernández, J. C. Ruiz Souza. Testimonio, Madrid, s. 189–204.
- Fidalgo, E., 2002: *As Cantigas de Santa Maria*. Edición Xerais de Galicia, Vigo.
- Fidalgo, E., 2012: La gestación de las Cantigas de Santa Maria en el contexto de la escuela poética gallego-portuguesa. *Alcanate* 8, s. 17–42.
- Fink, E., 1960: *Spiel als Weltsymbol*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Fink, E., 1969: *Metaphysik und Tod*. Kohlhammer, Stuttgart.
- Fink, E., 1992: *Oáza štěstí*. Přel. M. Černý, V. Koubová. Mladá fronta, Praha.
- Fink, E., 1993: *Hra jako symbol světa*. Přel. M. Petříček. Český spisovatel, Praha.
- Fink, E., 1996: *Bytí, pravda, svět. Předběžné otázky k pojmu fenomén*. Přel. J. Čapek. OIKOYMENH, Praha.
- Fischerová, S., 2009: Proč končí verš dřív než stránka, aneb energie a entropie psaní. In: *Verš a próza*. Ed. O. Král, Z. Hrbata, M. Pokorný. Malvern, Praha, s. 107–116.
- Fiske, J., 1989: *Understanding popular culture*. Routledge, London.
- Fleming, J. V., 1969: *The Roman de la Rose. A study in allegory and iconography*. Princeton University Press, Princeton.
- Flory, D. A., 2000: *Marian representations in the miracle tales of thirteenth-century Spain and France*. The Catholic University of America Press, Washington, D. C.
- Foulon, C., 1958: Le rôle de Gauvain dans Erec et Enide. *Annales de Bretagne* 65, č. 2, s. 147–158.

- Franklin-Brown, M., 2012: Voice and citation in the Chansonier d'Urfé. *Tenso* 27, č. 1–2, s. 45–91.
- Freccero, J., 1986: *Dante. The poetics of conversion*. Ed. R. Jacoff. Harvard University Press, Cambridge, MS / London.
- Fulka, J., 2010: *Roland Barthes – od ideologie k fantasmatu*. Togga, Praha.
- Galmés de Fuentes, Á., 1996: *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Cátedra, Madrid.
- Galvez, M., 2012: *Songbook. How lyrics became poetry in medieval Europe*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Gaunt, S., 1989: *Troubadours and irony*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gaunt, S., 1990: Marcabru, marginal men and orthodoxy. The early troubadours and adultery. *Medium Ævum* 59, č. 1, s. 55–72.
- Gaunt, S., 1998: Bel Accueil and the improper allegory of the Romance of the Rose. *New Medieval Literatures* 2, s. 65–93.
- Gaunt, S., 2006: *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature. Martyrs to love*. Oxford University Press, Oxford.
- Gaylord, A. T., 2006: Reflections on D. W. Robertson, Jr., and exegetical criticism. *The Chaucer Review* 40, č. 3, s. 311–333.
- Gellrich, J. M., 1985: *The idea of the book in the Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca / London.
- Genette, G., 1972: *Figures III*. Seuil, Paris.
- Genvo, S., 2012: Penser les phénomènes de ludicisation à partir de Jacques Henriot. <http://www.ludologique.com/publis/JH_article_Genvo_S.pdf>
- Girbea, C., 2011: Chevalerie, adoubement et conversion dans quelques romans du Graal. In: *Chevalerie & christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*. Ed. M. Aurell, C. Girbea. Presses universitaires de Rennes, Rennes, s. 179–199.
- Glencross, M., 1995: *Reconstructing Camelot. French romantic medievalism and the Arthurian tradition*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Gombrich, E. H., 1973: Huizinga's Homo ludens. In: *Johan Huizinga 1972–1972. Papers delivered to the Johan Huizinga Conference, Groningen 11–15 December 1972*. Nijhoff, The Hague, s. 133–154.
- González Jiménez, M., 2004: *Alfonso X el Sabio*. Ariel, Barcelona.
- González Jiménez, M., 2006: La corte de Alfonso X el Sabio. *Alcanate* 5, s. 13–30.
- Gonzalo de Berceo, 1985: *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. M. Gerli. Cátedra, Madrid.
- Gregory, R., 2014: Citing the medieval. Using religion as world-building infrastructure in fantasy MMORPGs. In: *Playing with religion in digital games*. Ed. H. A. Campbell, G. P. Grieve. Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, s. 134–153.
- Gröber, G., 1877: Ueber die Liedersammlungen der Troubadours. *Romanische Studien* 2, č. 9, s. 387–670.

- Gruber, J., 1983: *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts.* . Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 194 Max Niemeyer, Tübingen.
- Gruber, J., 1988: Porque trobar é cousa en que jaz entendimento. Zur Bedeutung von trobar natural bei Marcabru und Alfons dem Weisen. In: *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85.º aniversário.* Ed. D. Kremer. Niemeyer, Tübingen, s. 560–570.
- Guida, S. - G. Larghi, 2013: *Dizionario biografico dei trovatori.* Mucchi, Modena.
- Gunn, A. M., 1971: John Fleming. The Roman de la Rose. *Modern Philology* 69, č. 1, s. 57–59.
- Günzel, S., 2012: Die Ästhetik der Grenze im Computerspiel. In: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden.* Ed. R. Prange, E. Henning, R. M. Fischer. Schüren, Marburg, s. 329–348.
- Hall, M. A., 2014: Merely players? Playtime, material culture and medieval childhood. In: *Medieval childhood. Archaeological approaches.* Ed. D. M. Hadley, K. A. Hemer. Oxbow Books, Oxford / Philadelphia, s. 39–56.
- Hanyš, M., 2014: *Apoštol filosofů. Studie k Pavlově politické teologii a její recepci v soudobé filosofii.* TOGGA, Praha.
- Harries, K., 2001: *Infinity and perspective.* MIT Press, Cambridge, MS.
- Harris, J. A., 2011: The Bible and the meaning of history in the Middle Ages. In: *The practice of the Bible in the Middle Ages. Production, reception, and performance in Western Christianity.* Ed. S. Boynton, D. J. Reilly. Columbia University Press, New York, s. 84–104.
- Harvey, R., 1986: Marcabru and the Spanish Lavador. *Forum for modern language studies* 22, s. 123–144.
- Harvey, R., 1988: The troubadour Marcabru and his public. *Reading Medieval Studies* 14, s. 47–76.
- Harvey, R., 1989: *The troubadour Marcabru and love.* University of London, London.
- Harvey, R., 1999: Courtly culture in medieval Occitania. In: *The troubadours. An introduction.* Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 8–27.
- Haugeard, P., 2013: *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XIIe et XIIIe siècles.* Champion, Paris.
- Heller-Roazen, D., 2003: *Fortune's faces. The Roman de la rose and the poetics of contingency.* The Johns Hopkins University Press, Baltimore / London.
- Henriot, J., 1969: *Le jeu.* Presses Universitaires de France, Paris.
- Henriot, J., 1989: *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique.* Corti, Paris.
- Hill, J., 2003: Aristocratic friendship in Troilus and Criseyde. Pandarus, courtly love and Ciceronian brotherhood in Troy. In: *New readings of Chaucer's poetry.* Ed. R. G. Benson, S. J. Ridyard. D. S. Brewer, Cambridge, s. 165–182.
- Hodoušek, E. (ed.), 1999: *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska.* Libri, Praha.
- Hoffman, D. L., 2003: Merlin in Italian literature. In: *Merlin. A casebook.* Ed. P. H. Goodrich, R. H. Thompson. Routledge, New York / London, s. 183–192.
- Holmes, O., 2000: *Assembling the lyric self. Authorship from troubadour song to Italian poetry book.* University of Minnesota Press, Minneapolis, MN.

- Holsinger, B., 2005: *The premodern condition. Medievalism and the making of theory*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Holzapfel, C., 2011: Fenómenos existenciales fundamentales de Eugen Fink. Juego y muerte. *Revista de Filosofía* 67, s. 201–214.
- Hrbata, Z., 2014: Le panache blanc – bílý chochol na kloubouku. Gaskoňští kadeti a emblémy Rostandova Cyrana z Bergeraku. *Slovo a smysl* 11, č. 21, s. 109–118.
- Hrdlička, J., 2008: *Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku*. Malvern, Praha.
- Hricsina, J., 2015: *Vývoj portugalského jazyka*. Karolinum, Praha.
- Huizinga, J., 1971: *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Přel. J. Vácha. Mladá fronta, Praha.
- Huizinga, J., 1984: *Men and ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*. Přel. J. S. Holmes, H. van Marle. Princeton University Press, Princeton.
- Huizinga, J., 2008: *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Athenaeum Boekhandel Canon, Amsterdam.
- Hunt, T., 2007: *Miraculous rhymes. The writing of Gautier de Coinci*. Boydell & Brewer, Cambridge.
- Chambers, F. M., 1985: *An introduction to Old Provençal versification*. American Philosophical Society, Philadelphia.
- Chazelle, C., 2012: The Eucharist in early medieval Europe. In: *A companion to the eucharist in the Middle Ages*. Ed. I. C. Levy, G. Macy, K. V. Ausdall. Brill, Leiden / Boston, s. 205–249.
- Cherchi, P., 1994: *Andreas and the ambiguity of courtly love*. University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London.
- Cholakian, R. C., 1990: *The troubadour lyric. A psychocritical reading*. Manchester University Press, Manchester / New York.
- Ibn Sina, 1945: A treatise on love by Ibn Sina. Ed. E. L. Fackenheim. *Mediaeval Studies* 7, s. 208–228.
- Ihnat, K., 2014: Marian liturgies and Marian miracles in the Benedictine tradition of post-conquest England. In: *Contextualizing miracles in the Christian West, 1100–1500. New historical approaches*. Ed. M. M. Mesley, L. E. Wilson. The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, Oxford, s. 63–98.
- Jaeger, C. S., 1994: *The envy of angels. Cathedral schools and social ideas in medieval Europe, 950–1200*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Jaluška, M., 2012a: Doopravdy o ničem. Farai un vers de dreit nien trubadúra Guilhema de Peitieu jako experiment na poli básnické subjektivity. *Svět literatury* 46, s. 49–62.
- Jaluška, M., 2012b: Cesta lehkonoheho mládence. Obrazy vývoje v trubadúrské poezii. In: *Evolvendi anthropologicae. Vývoj v antropologických perspektívách*. Ed. L. Hanovská, J. Horský, L. Hroníková. TOGGA, Praha, s. 261–269.
- Jaluška, M., 2013: Kratochvíli, nebo život. Brak a zhoubná četba u raných trubadúrů. *Slovo a smysl* 10, č. 20, s. 98–107.
- Jaluška, M., 2015: Umývání krví. In: *Básně a místa. Eseje o poezii*. Ed. J. Hrdlička, K. Soukupová, M. Špína. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta / Radioservis, Praha, s. 152–156.
- Jaluška, M., 2016a: Král Alfonso X. Učený, trubadúr Panny Marie. In: *Mezi náboženstvím a politikou*. Ed. M. Hanyš, J. P. Árnasson. Togga, Praha, s. 171–190.

- Jaluška, M., 2016b: Nejvyšší dáma a koloběh chvály. Pokus Alfonse X. o vytvoření literatury pro lid. In: *Starodávné bejlí. Obrysy populární a brakové literatury ve starověku a středověku*. Ed. S. Fischerová, J. Starý. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha, s. 321–360.
- Jensen, F., 1994: *Syntaxe de l'ancien occitan*. Niemeyer, Tübingen.
- Jiroušková, L., 2009: Středověké učení o lásce v humanistickém hávu? Andreas Capellanus, jeho traktát *De amore* a rukopis pražské Národní knihovny XIV E 29. *Studie o rukopisech* 39, s. 113–155.
- Jirsa, T., 2012: *Fyziognomie psaní. V záhybech literárního ornamentu*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha.
- Johnston, M. D., 2006: Ciceronian rhetoric and ethics. Conduct literature and speaking well. In: *The rhetoric of Cicero in its medieval and early renaissance commentary tradition*. Ed. V. Cox, J. O. Ward. Brill, Leiden / Boston, s. 147–164.
- Jordan, W. C., 2015: *From England to France. Felony and exile in the High Middle Ages*. Princeton University Press, Princeton / Oxford.
- Katz, I. J., 1974: The traditional folk music of Spain. Explorations and perspectives. *Yearbook of the International Folk Music Council* 6, s. 64–85.
- Kay, S., 2001: *Courtly contradictions. The emergence of the literary object in the twelfth century*. Stanford University Press, Stanford.
- Keller, J. E., 1978: *Pious brief narrative in medieval Castilian & Galician verse. From Berceo to Alfonso X*. The University Press of Kentucky, Lexington.
- Kelly, D., 1969: Theory of composition in medieval narrative poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*. *Mediaeval Studies* 31, s. 117–148.
- Kelly, D., 1978: *Medieval imagination. Rhetoric and the poetry of courtly love*. The University of Wisconsin Press, Madison.
- Kelly, D., 1995: *Internal difference and meanings in the Roman de la Rose*. The University of Wisconsin Press, Madison.
- Kendrick, L., 1988: *The game of love. Troubadour wordplay*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London.
- Kendrick, L., 1992: The monument and the margin. *The South Atlantic Quarterly* 91, č. 4, s. 835–864.
- Kendrick, L., 2008: The Consistori del Gay Saber of Toulouse (1323–circa 1484). In: *The reach of the republic of letters. Literary and learned societies in late medieval and early modern Europe*. Ed. A. van Dixhoorn, S. S. Sutch. Brill, Leiden / Boston, s. 1:17–32.
- Kermode, F., 2007: *Smysl konců. Studie k teorii fikce*. Přel. M. Kotásek. Host, Brno.
- Kinkade, R. P., 1992: Alfonso X, cantiga 235, and the events of 1269–1278. *Speculum* 67, č. 2, s. 284–323.
- Kleine, M., 2014: Imágenes del poder real en la obra de Alfonso X (II). Rex iustus. *De Medio Aevo* 6, s. 39–80.
- Kleine, M., 2015: Imágenes del poder real en la obra de Alfonso X (III). Rex sapiens. *De Medio Aevo* 7, s. 63–98.
- Koelb, J. H., 2008: The owl in winter. The final tornada of Marcabru's pastourelle *L'autrier jost'una sebissa*. *Florilegium* 25, s. 53–74.

- Köhler, E., 1966: Sens et fonction du terme Jeunesse dans la poesie des troubadours. In: *Mélanges offerts à R. Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*. Société d'Etudes Médiévales, Poitiers, s. 569–583.
- Koopmans, R., 2011: *Wonderful to relate. Miracle stories and miracle collecting in high medieval England*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Kristiansen, E., 2015: Game spaces. On liminality and the magic circle of games. In: *Engaging spaces. Sites of performance, interaction and reflection*. Ed. E. Kristiansen, O. Harsløf. Museum Tusculanum, Copenhagen, s. 154–180.
- Labbie, E. F., 2006: *Lacan's medievalism*. University of Minnesota Press, Minneapolis / London.
- Lacan, J., 1986: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. 1959–1960*. Ed. J.-A. Miller. Seuil, Paris.
- Lacan, J., 2000: *L'éthique de la psychanalyse. Séminaire 1959–1960*. Ed. C. Dorgeuille. Association freudienne internationale, Paris.
- Laforte, C., 1981: *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*. Les presses de l'Université Laval, Québec.
- Lavis, G., 1972: *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e–XIII^e s.). Etude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*. Les Belles Lettres, Paris.
- Lawrance, J. N. H., 1985: The spread of lay literacy in late medieval Castile. *Bulletin of Hispanic Studies* 62, č. 1, s. 79–94.
- Lazar, M., 1964: *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*. Klincksieck, Paris.
- Lazzerini, L., 2010: *Letteratura medievale in lingua d'oc*. Mucchi, Modena.
- Le Gentil, P., 1949: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Première partie. Les thèmes et les genres*. Plihon, Rennes.
- Le Goff, J., 1984: Le Moyen Âge entre le futur et l'avenir. *Vingtième siècle* 1, s. 15–22.
- Le Roy Ladurie, E., 2005: *Montaillou, okcitánská vesnice v letech 1294–1324*. Přel. I. Neškudlová. Argo, Praha.
- Léglu, C., 1998: Identifying the toza in medieval Occitan pastorela and Old French pastourelle. *French Studies* 52, č. 2, s. 129–141.
- Léglu, C., 2008: Languages in conflict in Toulouse. Las Leys d'amors. *The Modern Language Review* 103, č. 2, s. 383–396.
- Léglu, C., 2010a: *Multilingualism and mother tongue in medieval French, Occitan, and Catalan narratives*. The Pennsylvania State University Press, University Park, PA.
- Léglu, C., 2010b: Cambra. Desire and place in troubadour poetry and medieval Catalan narrative. *Exemplaria* 22, č. 4, s. 285–304.
- Lejeune, R., 1979: *Littérature et société occitane au Moyen Âge*. Marche Romane, Liège.
- Levy, E., 1894: *Provenzalische Supplement-Wörterbuch*. 1./8 sv., Reisland, Leipzig.
- Levy, E., 1898: *Provenzalische Supplement-Wörterbuch*. 2./8 sv., Reisland, Leipzig.
- Levy, E., 1904: *Provenzalische Supplement-Wörterbuch*. 4./8 sv., Reisland, Leipzig.
- Levy, E., 1907: *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. 5./8 sv., Reisland, Leipzig.

- Levy, E., 1915: *Provenzalischen Supplement-Wörterbuch*. 7./8 sv., Reisland, Leipzig.
- Lewis, C. S., 1936: *The allegory of love. A study in medieval tradition*. Clarendon Press, Oxford.
- Lewis, C. S., 1960: *The four loves*. Harcourt, Brace & Company, New York.
- Lhôte, J.-M., 1976: *Le symbolisme des jeux*. Berg-Bélibaste, Paris.
- Liuzzo Scorpo, A., 2013: The king as subject, master and model of authority. The case of Alfonso X of Castile. In: *Every inch a king. Comparative studies on kings and kingship in the ancient and medieval worlds*. Ed. L. Mitchell, C. Melville. Brill, Leiden, s. 269–284.
- Lombardi, A. - M. Careri, 1998: *Intavolare. Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri Provenzali. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana*. . Studi e testi 387Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Lotman, J. M., 2003: Smrt jako problém syžetu. In: *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Ed. T. Glanc. Host, Brno, s. 257–305.
- Macdonald, A., 1999: The female tenso. Alamanda's response to Guiraut de Bornelh. In: *The world and its rival. Essays on literary imagination in honor of Per Nykrog*. Ed. K. Karczewska, T. Conley. Rodopi, Amsterdam / Atlanta.
- Macpherson, I., 1998: *Love, religion and politics in fifteenth century Spain*. Brill, Leiden / Boston / Köln.
- Maddox, D., 1988: Yvain et le sens de la coutume. *Romania* 109, č. 433, s. 1–17.
- Malm, U., 2001: *Dolssor conina. Lust, the bawdy, and obscenity in medieval Occitan and Galician-Portuguese troubadour poetry and latin secular love song*. Uppsala University, Uppsala.
- Malura, J., 2013: Wolfgang Brückner a náboženskyvzdělavatelná literatura raného novověku. *Česká literatura* 61, č. 6, s. 901–909.
- Maravall, J. A., 1965: La cortesía como saber en la Edad Media. *Cuadernos Hispanoamericanos* 62, č. 186, s. 228–238.
- Márquez Villanueva, F., 1994: *El concepto cultural alfonsí*. MAPFRE, Madrid.
- Martín Ansón, M. L., 2011: El culto de las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 24, s. 185–218.
- Martínez, H. S., 2010: *Alfonso X, the Learned. A biography*. Přel. O. Cisneros. Brill, Leiden / Boston.
- McClelland, J., 2012: Jousting. In: *Sports around the world. History, culture, and practice*. Ed. J. Nauright, C. Parrish. ABC-Clio, Santa Barbara / Denver / Oxford, s. 353–355.
- McGerr, R. P., 1998: *Chaucer's open books. Resistance to closure in medieval discourse*. University Press of Florida, Gainesville.
- Ménard, P., 1992: Les représentations de la jeunesse dans la littérature française aux XIIe et XIIIe siècles. Etude des sensibilités et mentalités médiévales. In: *Les âges de la vie au Moyen Âge*. Ed. H. Dubois, M. Zink. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, s. 171–186.
- Ménard, P., 2005: Les Prophéties de Merlin et l'Italie au XIIIe siècle. In: *De sens rassis. Essays in honor of Rupert T. Pickens*. Ed. K. Busby, B. Guidot, L. E. Whalen. . Faux TitreRodopi, Amsterdam / New York, s. 431–444.
- Meneghetti, M. L., 1976: Joie de la cort. Intégration individuelle et métaphore sociale dans Erec et Enide. *Cahiers de civilisation médiévale* 19, č. 76, s. 371–379.
- Menéndez Pidal, R. (ed.), 1977: *Primera crónica general de España*. 2 sv., Gredos, Madrid.

- Meyer, P., 1870: Les derniers troubadours de la Provence, d'après le chansonnier donné à la Bibliothèque impériale par Mr Charles Giraud. *Bibliothèque de l'école des chartes* 31, s. 412–462.
- Mielicka-Pawłowska, H., 2016: Play as a source of postmodern culture. In: *Contemporary homo ludens*. Ed. H. Mielicka-Pawłowska. Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, s. 1–19.
- Michel, M., 1994: Les figures eschatologiques dans la publicité. *Politica hermetica* 8, s. 141–158.
- Milner, S. J., 2006: Communication, consensus and conflict. Rhetorical precepts, the ars concionandi, and social ordering in late medieval Italy. In: *The rhetoric of Cicero in its medieval and early renaissance commentary tradition*. Ed. V. Cox, J. O. Ward. Brill, Leiden / Boston, s. 365–401.
- Montoya, J., 1979: Los prólogos de Gautier de Coinci (I Pr. 1 (D. 1) y II Pr. 1 (D. 53)). *Estudios Románicos* 2, s. 9–76.
- Montoya Martínez, J., 1983: Las Cantigas de Santa Maria. Fuente para la historia gaditana. In: *Cádiz en el siglo XIII: Actas de las Jornadas Conmemorativas del VII Centenario de la muerte de Alfonso X el Sabio*. Ed. M. González Jiménez. Diputación provincial, Cádiz, s. 173–205.
- Montoya Martínez, J., 1989: Carácter lúdico de la literatura medieval (A propósito del jugar de palabra, Partida Segunda, tít. IX, ley xxix). In: *Homenaje al prof. Antonio Gallego Morell*. Ed. C. A. del Castillo Ocaña. Universidad de Granada, Granada, s. 431–442.
- Montoya Martínez, J., 1993: *La norma rétrica en tiempo de Alfonso X*. Adhara, Granada.
- Montoya Martínez, J., 1997: La literatura caballeresca en la obra de Alfonso X. *Revista de Filología Románica* 14, č. 2, s. 299–313.
- Montoya Martínez, J., 2005: *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII–XIV*. Sillex, Madrid.
- Moreno Hernández, C., 2009: Amplificatio y dilatatio en Berceo. *Revista de Filología Española* 89, č. 1, s. 83–100.
- Morgan, R., Jr., 1980: Occitan verbal substantives in -dor, -doira. In: *Italic and Romance. Linguistic studies in honor of Ernst Pulgram*. Ed. H. J. Izzo. John Benjamins, Amsterdam, s. 177–188.
- Motte, W., 1995: *Playtexts. Ludic in contemporary literature*. . University of Nebraska, Lincoln / London.
- Murphy, J. J., 1974: *Rhetoric in the Middle Ages. A history of rhetorical theory from St. Augustine to the Renaissance*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London.
- Newman, B., 2013: *Medieval crossover. Reading the secular against the sacred*. University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN.
- Nieto Soria, J. M. - I. Sanz Sancho, 2002: *La época medieval. Iglesia y cultura*. Istmo, Madrid.
- Nichols, S. G., 1989: The image as textual unconscious. Medieval manuscripts. *L'esprit créateur* 29, s. 7–23.
- Nichols, S. G., 1990: Philology in a manuscript culture. *Speculum* 65, č. 1, s. 1–10.
- Nichols, S. G., 1996: Art and nature. Looking for (medieval) principles of order in Occitan chansonnier N (Morgan 819). In: *The whole book. Cultural perspectives on the medieval miscellany*. Ed. S. G. Nichols, S. Wenzel. The University of Michigan Press, Ann Arbor, s. 83–122.

- Nichols, S. G., 1999: The early troubadours. Guilhem IX to Bernart de Ventadorn. In: *The troubadours. An introduction*. Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 66–82.
- Nichols, S. G., 2004: Urgent voices. The vengeance of images in medieval poetry. In: *France and Holy Land. Frankish culture at the end of the crusades*. Ed. D. H. Weiss, L. Mahoney. Johns Hopkins University Press, Baltimore / London, s. 22–42.
- Nitsche, M., 2012: Growing game worlds. In: *Computer games and new media cultures. A handbook of digital games studies*. Ed. J. Fromme, A. Unger. Springer, Dordrecht / Heidelberg / New York / London, s. 161–172.
- Nuska, B., 2006: Problémy pojmu hra (Symbolonové kvality herních principů). In: *Hra, věda a filosofie. Sborník příspěvků*. Ed. J. Nosek. Filosofia, Praha, s. 41–70.
- O'Callaghan, J. F., 1987: The Cantigas de Santa Maria as an historical source. Two examples. In: *Studies on the Cantigas de Santa Maria. Art, music, and poetry*. Ed. I. J. Katz, J. E. Keller. Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, s. 387–402.
- O'Callaghan, J. F., 1998a: *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A poetic biography*. Brill, Leiden / Boston / Köln.
- O'Callaghan, J. F., 1998b: *Alfonso X, the cortes, and government in medieval Spain*. Ashgate, Aldershot.
- Olivier, P., 2009: *Dictionnaire d'ancien occitan auvergnat. Mauriacois et Sanflorain (1340-1540)*. De Gruyter, Berlin / New York.
- Ortiz-Osés, A., 2011: Interpretace smyslu a hudby Přel. M. Špína. . *Člověk tradice* 2, s. 149–156.
- Otis, L. L., 1985: *Prostitution in medieval society. The history of an urban institution in Languedoc*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Ovidius, 1969: *O lásce a milování*. Přel. R. Mertlík. Svoboda, Praha.
- Ozanam, V., 2001: Pastorelas y serranas. En torno a la definición de los géneros poéticos medievales. *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* 24, s. 431–448.
- Oz-Salzberger, F., 2010: Did Adam Ferguson inspire Friedrich Schiller's philosophy of play? An exercise in tracking the itinerary of an idea. In: *Cultural transfer through translation. The circulation of enlightened*. Ed. S. Stockhorst. Rodopi, Amsterdam / New York, s. 315–337.
- Paris, G., 1881: Études sur les romans de la Table ronde. *Romania* 10, s. 465–496.
- Paris, G., 1883: Études sur les romans de la Table ronde. Lancelot du Lac. *Romania* 12, s. 459–534.
- Parkinson, S. - D. Jackson, 2006: Collection, composition, and compilation in the Cantigas de Santa Maria. *Portuguese Studies* 22, č. 2, s. 159–172.
- Pastor, R., 1986: Para una historia social de la mujer hispanomedieval. Problemática y puntos de vista. In: *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 noviembre de 1984*. Ed. Y.-R. Fonquerne, A. Esteban. Universidad Complutense, Madrid, s. 187–214.
- Paterson, L., 1993: *The world of the troubadours. Medieval Occitan society, c. 1100–c. 1300*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Paterson, L., 1998: Marcabru et le lignage de Caïn. Bel m'es cant son li frug madur (PC 293.13). *Cahiers de civilisation médiévale* 41, č. 163, s. 241–255.

- Paterson, L., 1999: Fin'amor and the development of the courtly canso. In: *The troubadours. An introduction*. Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 28–46.
- Paterson, L., 2005: Occitan literature and the Holy Land. In: *The world of Eleanor of Aquitaine. Literature and society in southern France between the eleventh and thirteenth centuries*. Ed. M. Bull, C. Léglu. Boydell & Brewer, Woodbridge / Rochester, s. 83–100.
- Paterson, L. M., 1975: *Troubadours and eloquence*. Clarendon Press, Oxford.
- Pavera, L., 2003: Česko-slovenské renesanční paralely (Fanchaliho sborník a brněnský zlomek milostné lyriky). In: *Česko-slovenské vztahy v slovanských a středoevropských souvislostech*. Ed. I. Pospíšil, M. Zelenka. Masarykova univerzita, Brno, s. 164–174.
- Pelán, J., 2006: Putování za příběhem o Svatém Grálu. In: *Putování za Svatým Grálem*. přel. Jiří Pelán. Triáda, Praha.
- Pelikan, J., 1996: *Mary through the centuries. Her place in the history of culture*. Yale University Press, New Haven / London.
- Peraino, J. A., 2011: *Giving voice to love. Song and self-expression from the troubadours to Guillaume de Machaut*. Oxford University Press, Oxford.
- Perron, B., 2013: L'attitude ludique de Jacques Henriot. *Sciences du jeu*, č. 1. <http://sdj.revues.org/216>
- Pfeffer, W., 1997: *Proverbs in medieval Occitan literature*. University Press of Florida, Gainesville.
- Pfeffer, W., 2000: Gormonda de Montpeslier. In: *Writings by pre-revolutionary French women*. Ed. A. R. Larsen, C. H. Winn. Garland Publishing, New York / London, s. 17–34.
- Pickens, R. T., 1977: Jaufré Rudel et la poétique de la mouvance. *Cahiers de civilisation médiévale* 20, č. 80, s. 323–337.
- Pickens, R. T., 2000: The Old Occitan art of poetry and the early troubadour lyric. In: *Medieval lyric. Genres in historical context*. Ed. W. D. Paden. University of Illinois Press, Urbana / Chicago, s. 209–241.
- Pillet, A. - H. Carstens, 1933: *Bibliographie der Troubadours*. Niemeyer, Halle.
- Piña Homs, R., 1984: *Alfonso el Sabio y Ramon Llull. Su concepción de la justicia y del orden social*. Facultad de derecho, Palma de Mallorca.
- Pirot, F., 1972: *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles. Les sirventes-ensenhamens de Guerau de Cabrera, Guiraut de Calanson et Bertran de Paris*. Real Academia de Buenas Letras, Barcelona.
- Poe, E. W., 1995: The vidas and razos. In: *A handbook of the troubadours*. Ed. F. R. P. Akehurst, J. M. Davis. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, s. 185–198.
- Poe, E. W., 2000: *Compilatio. Lyric texts and prose commentaries in troubadour manuscript H (Vat. lat. 3207)*. French Forum, Lexington.
- Pokorný, M., 2014: Předehry svobody, aneb Schlegel 2014. *Slovo a smysl* 11, č. 21, s. 243–254.
- Pokorný, M. - U. Heckel, 2013: *Úvod do Nového zákona. Přehled literatury a teologie*. Přel. P. Moskala, L. Kopecká. Vyšehrad, Praha.
- Pollina, V., 1991: *Si cum Marcabrus declina. Studies in the poetics of the troubadour Marcabru*. Mucchi, Modena.

- Pollina, V., 2002: Le troubadour Marcabru et les paysans. In: *Le petit peuple dans l'Occident médiéval. Actes du Congrès international tenu à l'Université de Montréal*. Ed. P. Boglioni, R. Delort, C. Gauvard. Publications de la Sorbonne, Paris, s. 113–123.
- Ponomareff, C. V., 1997: *The spiritual geography of modern writing. Essays on dehumanization, human isolation and transcendence*. Rodopi, Amsterdam / Atlanta.
- Pouchelle, M.-C., 1987: Mots, fluides et vertiges. Les fêtes orales de la mystique chez Gautier de Coinci. *Annales* 42, č. 5, s. 1209–1230.
- Prado-Vilar, F., 2011: The parchment of the sky. Poiesis of a gothic universe. In: *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa Maria. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1*. Ed. L. Fernández Fernández, J. C. Ruiz Souza. Patrimonio Nacional, Madrid, s. 476–520.
- Prill, U., 2002: *Mir ward Alles Spiel. Ernst Jünger als homo ludens*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Prokop, J., 2015: Farai un vers de dreit nien trubadúra Guilhema de Peitieu a literárni historie. *Svět literatury*, č. 52, s. 134–143.
- Purcell, W. M., 1996: *Ars poetriae. Rhetorical and grammatical invention at the margin of literacy*. University of South Carolina Press, Columbia.
- Rajna, P., 1928: Guglielmo, conte de Poitiers, trovatore bifronte. In: *Mélanges de linguistique et de littérature offerts à Alfred Jeanroy par ses élèves et ses amis* Droz, Paris, s. 349–360.
- Ranft, P., 2002: *Women in Western intellectual culture, 600–1500*. Palgrave Macmillan, New York.
- Raynouard, F. J. M., 1817: *Des troubadours et des cours d'amour*. Firmin Didot, Paris.
- Raynouard, F. J. M., 1842: *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*. 4./6 sv., Silvestre, Paris.
- Raynouard, F. J. M., 1843: *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*. 5./6 sv., Silvestre, Paris.
- Reddy, W. M., 2012: *The making of romantic love. Longing and sexuality in Europe, South Asia & Japan, 900–1200 CE*. The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Reed, T. P., 2003: *Shadows of Mary. Reading the Virgin Mary in medieval texts*. University of Wales Press, Cardiff.
- Rees, R., 2010: Panegyric. In: *A companion to Roman rhetoric*. Ed. W. Dominik, J. Hall. Wiley-Blackwell, Malden, MA / Oxford / Chichester, s. 136–148.
- Reichl, K., 2012: Plotting the map of medieval oral literature. In: *Medieval oral literature*. Ed. K. Reichl. De Gruyter, Berlin / Boston, s. 3–68.
- Remensnyder, A. G., 2005: Marian monarchy in thirteenth-century Castile. In: *The experience of power in medieval Europe, 950–1350*. Ed. R. F. Berkhofer III, A. Cooper, A. J. Kosto. Ashgate, Aldershot, s. 253–270.
- Rieger, A., 1987: Un sirventes féminin – la trobairitz Gormonda de Monpeslier. In: *Actes du premier congrès international de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*. Ed. P. T. Ricketts. A.I.E.O., London, s. 423–455.
- Richard, A.-I., 2012: Huizinga, intellectual cooperation and the spirit of Europe, 1933–1945. In: *Europe in crisis. Intellectuals and the European idea, 1917–1957*. Ed. M. Hewitson, M. D'Auria. Berghahn, New York / Oxford, s. 243–256.

- Robertson, D. W., 1951: The doctrine of charity in mediæval literary gardens. A topical approach through symbolism and allegory. *Speculum* 26, č. 1, s. 24–49.
- Robertson, D. W., 1980: *Essays in medieval culture*. Princeton University Press, Princeton / Guildford.
- Rodado Ruiz, A. M., 2000: *Tristura conmigo va. Fundamentos de amor cortés*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Rodríguez de la Peña, M. A., 2014: Rex excelsus qui scientiam diligit. La dimensión sapiencial de la Realeza alfonsí. *Alcanate* 9, s. 107–136.
- Rodríguez Velasco, J., 2006: Espacio de certidumbre. Palabra legal y literatura en las siete partidas (y otros misterios de taller alfonsí). *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 29, s. 423–451.
- Roitman, G., 2007: Alfonso X, el Rey Sabio ¿tolerante con la minoría judía? Una lectura emblemática de las Cantigas de Santa María. *Emblemata* 13, s. 31–177.
- Roncaglia, A., 1968: *La generazione trobadorica del 1170. Testi e appunti del corso di Filologia romanza, per l'anno accademico 1967–68*. De Santis, Roma.
- Roncaglia, A., 1978a: La critique textuelle et les troubadours (quelques considérations). *Cultura neolatina* 38, s. 207–214.
- Roncaglia, A., 1978b: Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII sec. (Discussione sui fondamenti religiosi dell trobar naturau di Marcabruno). In: *I Cistercensi e il Lazio. atti delle giornate di studio dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Roma, 17-21 maggio 1977*. Multigrafica, Roma, s. 11–22.
- Rossi, G. - S. Disalvo, 2009: El trovador y la rosa. Huellas de las chansons marianas de Gautier de Coinci en las Cantigas de Santa Maria. *Medievalia* 41, s. 42–59.
- Routledge, M., 1999: The later troubadours. In: *The troubadours. An introduction*. Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 99–112.
- Rubin, M., 2009: *Emotion and devotion. The meaning of Mary in medieval religious cultures*. CEU Press, New York / Budapest.
- Rüffer, J., 1999: *Orbis cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im 12. Jahrhundert*. Lukas, Berlin.
- Ruiz, T. F., 1999: Unsacred monarchy. The kings of Castile in the late Middle Ages. In: *Rites of power. Symbolism, ritual, and politics since the Middle Ages*. Ed. S. Wilentz. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 109–144.
- Ryanová, M.-L., 2015: *Narativ jako virtuální realita. Imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Přel. E. Krásová. Academia, Praha.
- Sadlek, G. M., 2004: *Idleness working. The discourse of love's labor from Ovid through Chaucer and Gower*. The Catholic University of America Press, Washington, D. C.
- Saint-Armand, P., 1996: The secretive body. Roland Barthes's gay erotics. *Yale French Studies* 90, s. 153–171.
- Salen, K. - E. Zimmerman, 2003: *Rules of play. Game design fundamentals*. MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- Saly, A., 1995: Masculin-féminin dans Le Conte du Graal. In: *Arthurian romance and gender. Masculin/féminin dans le roman arthurien médiéval. Geschlechtrolen im mittelalterliche Artusroman*. Ed. F. Wolfzettel. Rodopi, Amsterdam / Atlanta, s. 160–175.

- Savignac, E., 2017: *The gamification of work. The use of games in the workplace*. ISTE, London.
- Saxon, E., 2012: Art and the eucharist. Early Christian to ca. 800. In: *A companion to the eucharist in the Middle Ages*. Ed. I. C. Levy, G. Macy, K. V. Ausdall. Brill, Leiden / Boston, s. 93–160.
- Scaglione, A., 1992: *Knights at court. Courtliness, chivalry, & courtesy from Ottonian Germany to the Italian renaissance*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / Oxford.
- Scarpati, O., 2009: Sail d'Escola. Gran esfortz fai qui chanta ni-s deporta (BdT 430.1). *Lecturae tropatorum* 2, s. 1–21.
- Shea, J., 2007: Adgar's Gracial and Christian images of Jews in twelfth-century vernacular literature. *Journal of Medieval History* 33, s. 181–196.
- Schlieben, B., 2009: *Verspielte Macht. Politik und Wissen am Hof Alfons' X. (1252–1284)*. Akademie Verlag, Berlin.
- Schnell, R., 1989: L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour (II). *Romania* 110, č. 439, s. 331–363.
- Schulman, N. M., 2001: *Where troubadours were bishops. The Occitania of Folc of Marseille (1150–1231)*. Routledge, New York.
- Schutz, A. H., 1959: Marcabru and Jehosaphat. *Romance Notes* 1, s. 59–62.
- Silva, H., 2013: La gamification de la vie. Sous couleur de jouer? *Sciences du jeu*, č. 1, <<http://sdj.revues.org/261>>.
- Simpson, J. R., 2007: *Troubling Arthurian histories. Court culture, performance and scandal in Chrétien de Troyes's Erec et Enide*. Peter Lang, Bern.
- Singer, I., 2009: *The nature of love. 2. Courtly and romantic*. The MIT Press, Cambridge (MA) / London.
- Skweres, A., 2017: *Homo ludens as a comic character in selected American films*. Springer, Cham.
- Slethaug, G. E., 1993: Game theory. In: *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, scholars, terms*. Ed. I. R. Makaryk. University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London, s. 64–69.
- Smith, N. B., 1975: Can vei la lauzeta mover. Poet vs. lark. *South Atlantic Bulletin* 40, č. 1, s. 15–22.
- Snow, J. T., 1979: The central rôle of the troubadour persona of Alfonso X in the Cantigas de Santa Maria. *Bulletin of Hispanic Studies* 56, č. 4, s. 305–316.
- Snow, J. T., 1990: Alfonso as troubadour. The fact and the fiction. In: *Emperor of culture. Alfonso X the Learned of Castile and his thirteenth-century renaissance*. Ed. R. I. Burns. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 124–140.
- Snow, J. T., 2008: El yo anónimo y las Cantigas de Santa Maria de Alfonso X. *Alcanate* 6, s. 309–322.
- Solalinde, A. G., 1915: Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras. *Revista de Filología Española* 2, s. 283–288.
- Somenzi, C., 1998: Ambrogio e Scipione l'Africano. La fondazione cristiana dell'otium negotiosum. In: *Nec timeo mori. Acta del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di sant' Ambrogio*. Ed. L. F. Pizzolato, M. Rizzi. Vita e Pensiero, Milano, s. 753–767.
- Soukup, D., 2010: Legenda o zpívajícím chlapci – obraz Židů v Olomouckých povídkách. *Vlastivědný věstník moravský* 62, č. 1, s. 29–46.

- Southern, R. W., 1958: The English origins of the Miracles of the Virgin. *Mediaeval and Renaissance Studies* 4, s. 176–216.
- Southern, R. W., 1990: *St. Anselm. A portrait in a landscape*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Spence, S., 1999: Rhetoric and hermeneutics. In: *The troubadours. An introduction*. Ed. S. Gaunt, S. Kay. Cambridge University Press, Cambridge, s. 164–180.
- Spencer, A., 2007: *Dialogues of love and government. A study in the erotic dialogue form in some texts from the courtly love tradition*. Cambridge Scholars, Newcastle.
- Spina, S., 1990: *A lírica trovadoresca*. Editora de Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Spitzer, L., 1952: Parelh paria chez Marcabrun. *Romania* 73, č. 289, s. 78–82.
- Spitzer, L., 2010: Vzdálená láska Jaufrého Rudela a smysl trobadorské poezie. In: *Stylistické studie z románských literatur*. přel. Jiří Pelán. Triáda, Praha, s. 93–145.
- Stahuljak, Z., 2013: *Pornographic archaeology. Medicine, medievalism, and the invention of the French nation*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Stahuljak, Z. - V. Greene, - S. Kay - S. Kinoshita - P. McCracken, 2011: *Thinking Through Chrétien de Troyes*. D. S. Brewer, Cambridge.
- Stock, B., 1983: *The implications of literacy. Written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*. Princeton University Press, Princeton.
- Storck, T., 2010: *Spiel am Werk. Eine psychoanalytisch-begriffskritische Untersuchung künstlerischer Arbeitsprozesse*. V&R Unipress, Göttingen.
- Sutton-Smith, B., 1997: *The ambiguity of play*. Harvard University Press, Cambridge, MS / London.
- Sutton-Smith, B., 2015: Play theory. A personal journey and new thoughts. In: *The handbook of the study of play*. Ed. J. E. Johnson, S. G. Eberle, T. S. Henricks, D. Kuschner. Rowman & Littlefield / The Strong, Lanham, s. 2:239–268.
- Svobodová, L., 2012: *Traktát De amore ve světle dvorské kultury*. Masarykova univerzita, Brno.
- Switten, M., 1961: Text and melody in Peirol's cansos. *PMLA* 76, č. 4, s. 320–325.
- Switten, M., 1992: Singing the Second Crusade. In: *The Second Crusade and the Cistercians*. Ed. M. Gervers. Palgrave Macmillan, New York, s. 67–76.
- Switten, M., 2006: Borrowing, citation, and authorship in Gautier de Coinci's Miracles de Nostre Dame. In: *The medieval author in medieval French literature*. Ed. V. Greene. Palgrave Macmillan, New York, s. 29–60.
- Tavera, A., 1991: Ancien provençal cor(s) et cor(p)s. Une quasihomonymie riche de conséquences. *Senefiance* 30, s. 409–437.
- Tavera, A., 1992: La table du chansonnier d'Urfé. *Cultura neolatina* 52, č. 1–2, s. 23–38.
- Taylor, R. A., 2006: Guilhem de Peitieu. An assessment of what we know and don't know about the first troubadour. In: *Contez me tout. Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Herman Braet*. Ed. C. Bel, P. Dumont, F. Willaert. Peeters, Louvain, s. 875–893.
- Teeuwen, M., 2003: *The vocabulary of intellectual life in the Middle Ages*. Brepols, Turnhout.
- Thiolier-Méjean, S., 1978: *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIe siècle à la fin du XIIIe siècle*. Nizet, Paris.

- Topsfield, L. T., 1975: *Troubadours and love*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Uytfanghe, M. van, 2003: Le latin et les langues vernaculaires au Moyen Âge. Un aperçu panoramique. In: *The dawn of the written vernacular in western Europe*. Ed. M. Goyens, W. Verbeke. Leuven University Press, Leuven, s. 1–38.
- Valenti, G., 2014: *La liturgia del trobar. Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*. De Gruyter, Berlin / Boston.
- Valero Moreno, J. M., 2006: El rey faze un palacio (GE1). El palacio poético alfonsí. *La corónica* 34, č. 2, s. 31–73.
- Van Duzer, C. - I. Dines, 2016: *Apocalyptic cartography. Thematic maps and the end of the world in a fifteenth-century manuscript*. Brill, Leiden / Boston.
- Van Vleck, A. E., 1991: *Memory and re-creation in troubadour lyric*. University of California Press, Berkeley / Los Angeles / Oxford.
- Ventura Ruiz, J., 2009: Virgo Antiludens. Xogos de azar, blasfemia e castigo nas Cantigas de Santa María de Afonso X o Sabio. In: *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*. Ed. J. Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo, J. Roso Díaz. Universidad de Extremadura, Cáceres, s. 2:507–516.
- Vitásková, M., 2012: Avicennovo učení o lásce. *Religio* 20, č. 1, s. 107–122.
- Walter, B. S. G., 2014: Silent Hill and fatal frame. Finding transcendent horror in and beyond the haunted magic circle. In: *Playing with religion in digital games*. Ed. H. A. Campbell, G. P. Grieve. Indiana University Press, Bloomington / Indianapolis, s. 88–105.
- Ward, B., 1987: *Miracles and the medieval mind. Theory, record and event 1000–1215*. Scholar Press, Aldershot.
- Warner, M., 1978: *Alone of all her sex. The myth and the cult of Virgin Mary*. Quartet Books, London / Melbourne / New York.
- Weiss, J., 2006: *The mester de clerecía. Intellectuals and ideologies in thirteenth-century Castile*. Boydell & Brewer, Cambridge.
- Werner, D. S., 2012: *Myth and philosophy in Plato's Phaedrus*. Cambridge University Press, New York.
- Whalen, L. E., 2008: *Marie de France and the poetics of memory*. The Catholic University of America Press, Washington, D. C.
- Wildermuth, A., 2011: Der Weltdenke bei Eugen Fink und Heinrich Barth. In: *Welt denken. Annäherung an die Kosmologie Eugen Finks*. Ed. C. Nielsen, H. R. Sepp. Alber, Freiburg / München.
- Wolff, P. - M. Durliat, 1974: *Histoire de Toulouse*. Privat, Toulouse.
- Yarnal, C. M. - D. Kerstetter - G. Chick - S. Hutchinson, 2009: The Red Hat Society. An exploration of play and masking in older women's lives. In: *From children to red hatters. Diverse images and issues of play*. Ed. D. Kushner. University Press of America, Lanham, s. 144–165.
- Zbíral, D., 2007: *Největší hereze. Dualismus, učenecská vyprávění o katarství a budování křesťanské Evropy*. Argo, Praha.
- Zink, M. (ed.), 2004: Table ronde. In: *Le Moyen Age de Gaston Paris. La poésie à l'épreuve de la philologie*. Odile Jacob, Paris, s. 319–336.

- Zink, M., 1972: *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen-Âge*. Bordas, Paris.
- Zink, M., 1985: *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Zink, M., 2008: The place of the senses. In: *Rethinking the medieval senses*. Ed. S. G. Nichols, A. Kablitz, A. Calhoun. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, s. 93–101.
- Zink, M., 2013: *Les troubadours. Une histoire poétique*. Perrin, Paris.
- Zufferey, F., 1987: *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*. Droz, Genève.
- Zufferey, F., 1994: La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé. *Revue des Langues Romanes* 98, č. 1, s. 1–29.
- Zumthor, P., 1972: *Essai de poétique médiévale*. Seuil, Paris.
- Zumthor, P., 1987: *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*. Seuil, Paris.
- Zumthor, P., 2000: *Merlin le prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et des romans*. Slatkine, Genève.

SEZNAM ZKRATEK

- BEdT *Bibliografie Elettronica dei Trovatori* (následuje číselná šifra autora a písně podle Pilleta a Carstense).
- CSM *Cantigas de Santa Maria* (podle edice Waltera Mettmanna, následuje pořadové číslo).
- SP *Siete Partidas* (podle edice Real Academia de la Historia, následuje číslo „partidy“ římskými číslicemi, arabsky číslo hlavy a zákona).